Revue de l'Art chrétien.

Revue de l'Art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'Artistes et d'Archéologues.
XLVIIIe Année. — 1905.
S. Lucas Evang.
Cinquième série, tome I; de la collection, LV.
Adresser toutes les communications relatives à la Rédaction au Secrétaire de la Revue, Rue du Metz, 41, Lille.
Société St-Augustin, Desclée, De Brouwer & Cie.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

48me Année. — 5me Série.

Tome I (LVe de la collection).

1re livraison. — Janvier 1905.

La Sainte Famille, par un maître du Nord de la France.

L'INTÉRÊT qui s'attache aux œuvres des peintres français antérieurs à la renaissance depuis l'Exposition du Pavillon Marsan, nous porte à faire connaître à nos lecteurs un petit panneau qui n'a jamais été exposé et qui, par conséquent, est demeuré en dehors des recherches et des études dont sont actuellement l'objet les maîtres que bien improprement on qualifie de « Primitifs ».

Le panneau dont le lecteur a la reproduction sous les yeux appartient à M. le baron de Selys-Longchamps de Liége, qui, au cours de la bonne saison, habite son château de Longchamps, près Waremme. Avant de devenir propriété de sa famille, le tableau se trouvait à Lille, et à notre regret, nous ne pouvons remonter plus haut dans son histoire. Le caractère de cette œuvre si délicate n'infirme en rien le renseignement bien vague que nous venons de donner ; il la fera, au premier abord, attribuer à un maître du Nord de la France, à l'ancienne Flandre française. Le propriétaire l'avait offerte à l'Exposition *des Primitifs* au Louvre, en la faisant connaître par une reproduction très défectueuse à l'Administration. Celle-ci avait déjà reçu du Musée d'Épinal un panneau de même grandeur et représentant une Sainte Famille de la même composition. Il existe cependant entre les deux exemplaires des variantes, bien que l'un soit, à toute évidence, la réplique de l'autre.

Le panneau exposé au Louvre sous le N° 126, ne semble pas avoir joui de la faveur des membres du Comité chargé du placement des tableaux. Il se trouvait en effet accroché trop haut et dans un jour qui permettait à peine de l'étudier d'une manière assez approfondie pour noter avec quelque précision, les analogies et les différences qui existent entre les deux tableaux.

Incontestablement la composition est identique, mais je n'oserais ajouter que les deux peintures sont du même pinceau. Je

crois reconnaître deux mains différentes, bien qu'il ne m'ait pas été donné de voir les deux œuvres l'une à côté de l'autre et de pouvoir ainsi procéder à une comparaison approfondie, permettant de formuler un jugement définitif. Voici cependant quelques variantes qu'il n'a pas été difficile de constater.

La différence la plus sensible dans l'harmonie de l'ensemble se produit dans la partie du tableau où se trouve saint Joseph. Déjà dans le panneau que nous reproduisons, la tête de propriétaire cossu, au visage bien rasé, coiffé d'un bonnet de fourrure, et dont l'encolure de la houppelande est également garnie de fourrure, qui semble avoir sous les yeux son livre de comptes, n'a absolument rien de commun avec le Charpentier de Nazareth, le père nourricier de l'Enfant divin et le gardien de la virginité maternelle de la fille de la race de David. Derrière lui, une fenêtre donnant sur une muraille à la tonalité sombre, fait valoir le drap d'or qui sert presque de nimbe à la tête de Marie, si joliment coiffée de son double voile d'où s'échappe par flots abondants la chevelure d'un brun doré. Dans le panneau du Musée d'Épinal, la tête de saint Joseph prend un caractère encore moins religieux et plus vulgaire; coiffé d'un ample chapeau de paille et se détachant sur le ciel d'un bleu violent, il semble appartenir moins encore au groupe de la Mère et de l'Enfant et apparaît comme un jardinier assez indiscret.

D'autres divergences sont à remarquer entre les deux panneaux. C'est ainsi que dans le tableau du Musée d'Épinal on remarque, à l'appui en pierre sur lequel posent les pieds de l'Enfant Jésus, à la gauche du spectateur, un verre muni d'un couvercle contenant un peu de vin rouge, tandis que dans le tableau que nous reproduisons, l'Enfant a les deux pieds posés sur une branche d'ancolie, vulgairement « aquilégie ». Faut-il reconnaître un sens symbolique à cette branche fleurie ? Je suis disposé à le croire en rappelant le sens populaire que l'on donne en France à cette jolie fleur que, dans certaines provinces, l'on nomme gant de Notre-Dame, manteau royal, fleur du parfait amour. « Et li pluiseur aiment moult l'anquelie », dit Froissart.

Quoi qu'il en soit, notre maître a peint cette fleur en véritable botaniste, comme il a peint également l'œillet que de la main gauche la Vierge Marie tient un peu précieusement, entre le pouce et l'index, pour l'offrir à son Enfant. Du côté opposé sur la tablette, se trouve un citron dont on a coupé une tranche, en y laissant le couteau qui a servi à cet effet. Ici, il devient difficile de donner une signification à ces objets, si ce n'est le désir du peintre à faire preuve d'une grande virtuosité dans l'exécution des détails.

Le catalogue de l'Exposition du Pavillon Marsan, dans la notice sur le tableau exposé, a recherché le maître auquel on peut l'attribuer, sans aboutir à une conclusion. Il y voit une peinture de l'École d'Amiens, vers 1500. La date et l'attribution sont également acceptables. D'autre part, lorsque la notice cherche à serrer de plus près la question de savoir à quel maître il convient de faire honneur de l'œuvre, elle ne sort pas du vague. M. Firmenich-Reichartz l'aurait attribuée au Maître de la *Mort de Marie*. S'il s'agit du tableau figurant au Musée de Cologne, il semble bien difficile d'y trouver un point de repère avec notre panneau. La notice devient plus affirmative sur un point : Nous y lisons : « Nous avons ici une descendance fort écrite d'avec les illustrations du duc de Berry pour les *Très riches Heures*. Le chapeau de paille de

La Sainte Famille.

saint Joseph, l'arrangement des têtes et les rayons des nimbes sont formels ; le paysage de même.

« D'ailleurs le tableau, qui provient de la collection du prince de Salm, n'a pas été trouvé en Allemagne, mais à l'abbaye de Toussaint près de Saint-Quentin. »

Cela ne nous avance pas beaucoup pour notre exemplaire ; comme on peut s'en assurer, il n'y est pas question du chapeau de paille de saint Joseph, ni de rayons, ni surtout de paysage.

Il en résulte pour notre tableau, une harmonie toute différente. Les voiles blancs de la Vierge dont le supérieur se détache sur le fond de drap d'or légèrement glacé, la robe bleue aux manches garnies de fourrures, le manteau rouge laque, les chairs aux tonalités très douces, forment un assortiment de couleurs charmant. On dirait d'un bouquet de fleurs disposées avec harmonie.

Comme je viens de le faire observer, il y a donc des différences notables entre le tableau exposé et celui dont nous donnons la reproduction. Le catalogue de l'*Exposition des Primitifs* termine la notice par cette remarque. « Il existe de nombreuses répliques de ce tableau dont une à Saint-Pétersbourg, au Musée de l'Ermitage et l'autre à Waremme (le catalogue écrit Varemme) Belgique, chez M. le baron de Selys-Longchamps. »

J'ai le regret de ne pas connaître le Musée de l'Ermitage, mais j'ai examiné la réplique du Musée d'Épinal en la comparant avec les souvenirs, bien récents, du tableau dont nous donnons la reproduction.

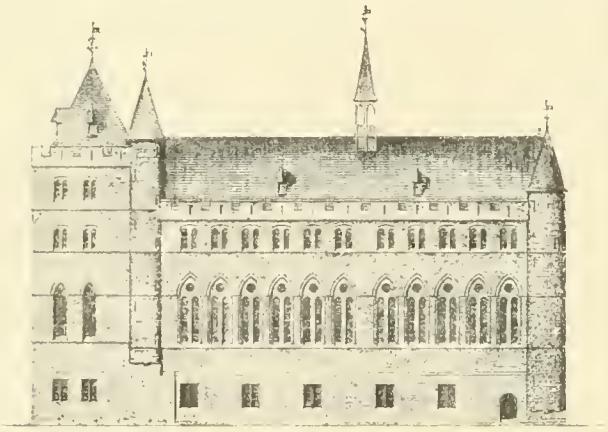
Indépendamment des différences notables que nous avons constatées en citant le texte même du livret de l'Exposition, le panneau exposé m'a paru notablement inférieur au point de vue de l'exécution, du modelé, notamment dans les chairs et enfin de l'harmonie de l'ensemble.

Il existe dans notre panneau, comme nous venons de le voir, un charme et une limpidité dans la coloration, une sûreté harmonieuse dans l'exécution et enfin, une « maestra » qui semble exclure toute idée de copie. La tête de l'Enfant Jésus, chose rare, même chez les maîtres qui ont peint les enfants avec l'intelligence des formes que donne l'étude de la nature, a un caractère tout individuel : Ce n'est pas un enfant quelconque ; c'est un portrait. Si les mains de la Vierge, d'ailleurs charmantes, ont dans le geste une nuance d'affectation, la tête de Marie et tout l'arrangement du voile et du costume captivent par une grande simplicité dans la distinction. C'est à ce point de vue une œuvre bien française. Il se dégage de l'ensemble un charme que nous avons tenu à faire goûter à nos lecteurs.

J. H.

Les embellissements du centre de Gand.

NOUS avons autrefois fait connaître à nos lecteurs [1], le plan grandiose conçu par l'architecte Van Assche de Gand, qui tendait à dégager l'incomparable série des monuments qui sont groupés dans le quartier central, nommé la Cuve de Gand. En effet, à très court intervalle l'un de l'autre s'élèvent la cathédrale, le château de Gérard le Diable, la halle aux Draps



Gand. — Château de Gérard le Diable. (Restauration.)

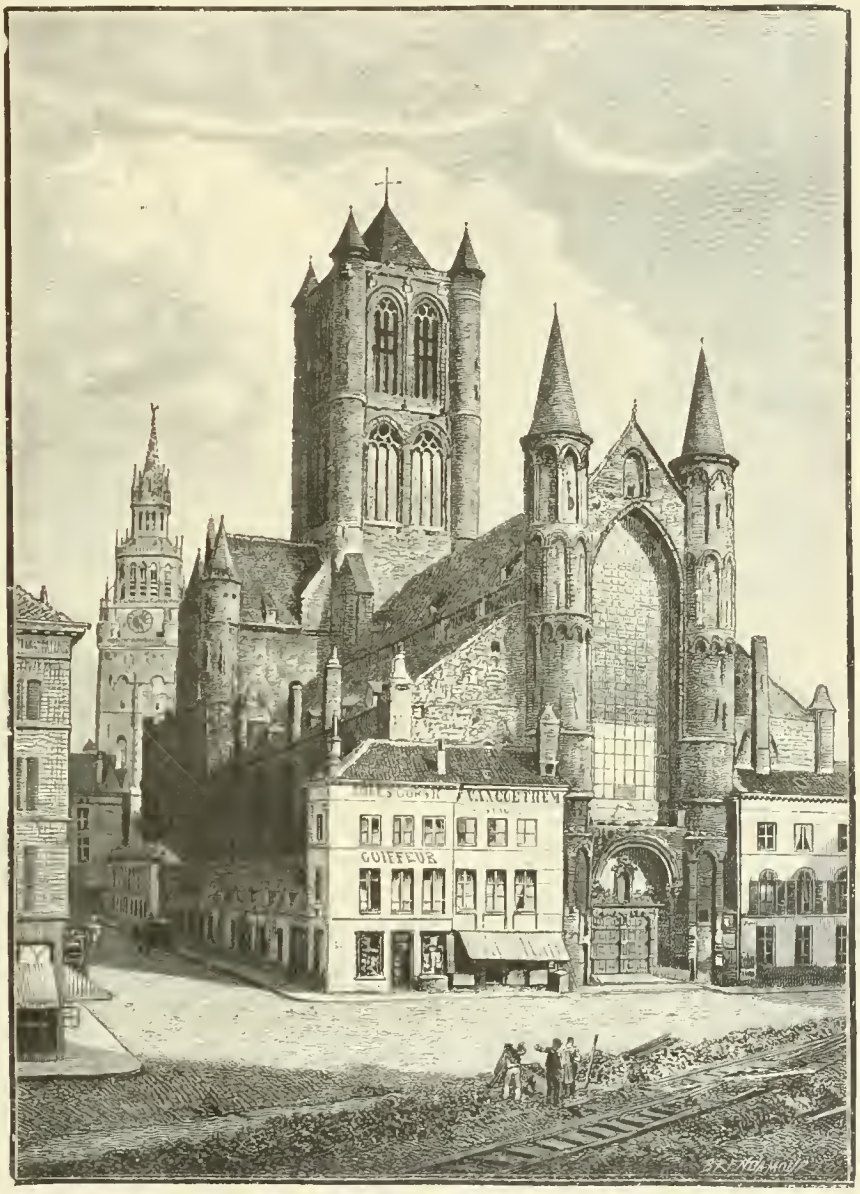
flanquée du beffroi, l'hôtel de Ville et l'église St-Nicolas. A l'époque dont nous parlons, le château de Gérard le Diable n'avait pas été restauré et agrandi par M. A. Verhaegen ; des constructions vulgaires se pressaient jusque contre la façade de Saint-Bavon, bâties sur le parvis de la cathédrale; la jolie halle était englobée dans de vulgaires bâtisses, ne découvrant que son pignon ; l'hôtel de ville et le beffroi étaient serrés de tout près par des maisons entassées les unes sur les autres, et traversées de biais par la ruelle des Chevaliers. Quant à l'église de Saint-Nicolas, enserrée de toutes parts entre les maisons, elle offrait un des exemples les plus exorbitants de constructions parasites accrochées comme des chancres aux flancs du chevet, même à la façade du vénérable monument.

Gand. — Projet de M. A. Van Assche (1888).

Combien de progrès accomplis depuis lors ! L'initiative et l'activité de M. le bourgmestre Braun ont été encouragées par l'intervention de M. le ministre de Smet de Naeyer, qui est un gantois épris de sa ville natale. Le côté méridional de la cathédrale

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1889, p. 396.

a été dégagé; un jardinet a pris la place des bâtisses qui le masquaient, et une annexe des archives ajoutée au vieux manoir du XIIIe siècle, conçue par M. Verhaegen dans le même style, s'harmonise à merveille avec le majestueux vaisseau de St-Bavon, embelli lui-même par les travaux de discrète restauration qu'a faits à celui-ci l'habile ar-



Gand. — Vue de l'église Saint-Nicolas, avant son dégagement.

chitecte M. Ét. Mortier. Une patine bien foncée ne tardera pas, espérons-le, à salir les pierres exotiques des locaux de la banque nationale, qui, bâtis en style Louis XVI, entre les deux graves édifices, détonnent par leur architecture. La façade antérieure et la belle tour de St-Bavon se dressent maintenant sur une place nouvelle, faisant face à la longue façade de la halle et au beffroi qui la domine. Elle est superbe, cette dernière

façade entièrement découverte, restaurée et allongée, par les soins de MM. A. Van Assche et Van Rysselberghe. Elle n'avait

Gand. — Église Saint-Nicolas, état ancien.

pas la longueur qui lui avait été assignée par son architecte primitif ; on a retrouvé dans le sol les substructions des trois travées extrêmes, qui n'avaient jamais été élevées, et on les a construites en grande partie dans les matériaux primitifs, savoir cette admirable pierre Baelegem, à peu près épuisée, mais dont on avait conservé une provision provenant de vieilles constructions démolies. On se préoccupe à présent de remplacer par une superstructure de bon aloi la flèche en fonte, dont feu Roelandt a coiffé la tour municipale ; nous en reparlerons.

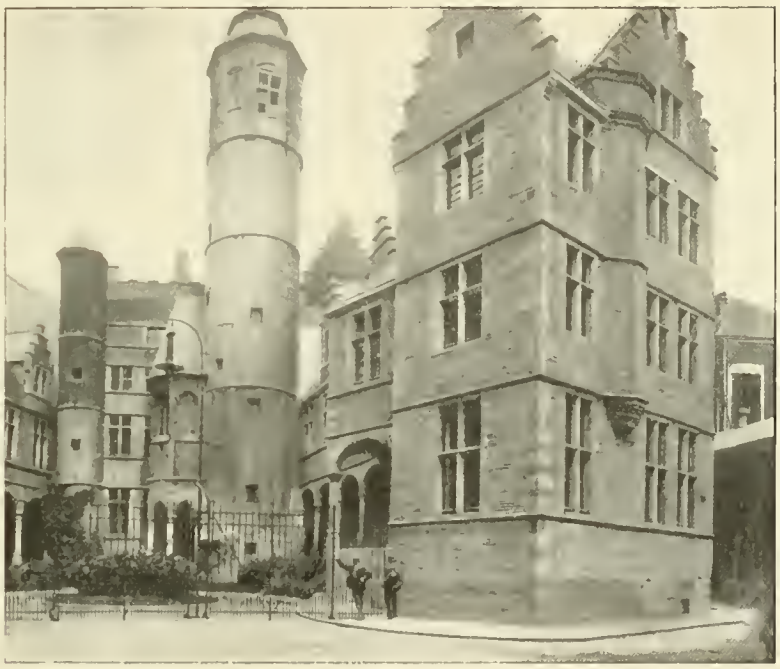
Entre la cathédrale et la halle, s'étend maintenant une place nouvelle, une place *encadrée*, que forment, sur ses longs côtés, d'une part, une rangée de maisons, d'autre part, le nouveau théâtre flamand, et qu'orne, à son centre, le groupe gracieux mais énigmatique comme un sphynx, que I. de Rudder sculpta à la mémoire du littérateur flamand Willems. Cette place est assez réussie, sauf son fâcheux raccord courbe avec celle de l'hôtel de ville et la position du monument au centre : c'est une erreur de notre époque de placer les statues

Gand. — Nouvelle place de Saint-Bavon, Halle aux Draps.

au milieu des places publiques ; cette statue sera déplacée, quand l'éducation artistique du public sera parfaite ; il a été scientifiquement démontré par M. Ad. Hildebrand (nous y reviendrons) que, dans cette situation, une statue gâte une place, et qu'elle est elle-même très mal vue. Au surplus, ce fut une erreur d'y construire le théâtre

flamand ; ayant deux côtés occupés par des monuments publics, il convenait, pour lui donner de la vie, de réserver le côté à reconstruire pour des constructions privées, propres à contribuer au mouvement et à l'animation : à présent cette place, qui n'a d'habitants véritables que sur un de ses quatre côtés, est morne à certaines heures.

Au promeneur, surtout à l'étranger, que la flânerie mène dans la rue du Séminaire, est réservée une des plus charmantes surprises que procurent les détours pittoresques des vieilles cités : c'est de rencontrer à un tournant l'admirable ensemble de l'hôtel dit de l'*Achter Sikkel* (ancien hôtel de Limbourg, jadis occupé par la loge maçonnique), avec sa cour contournée de galeries gothiques, avec sa façade monu-



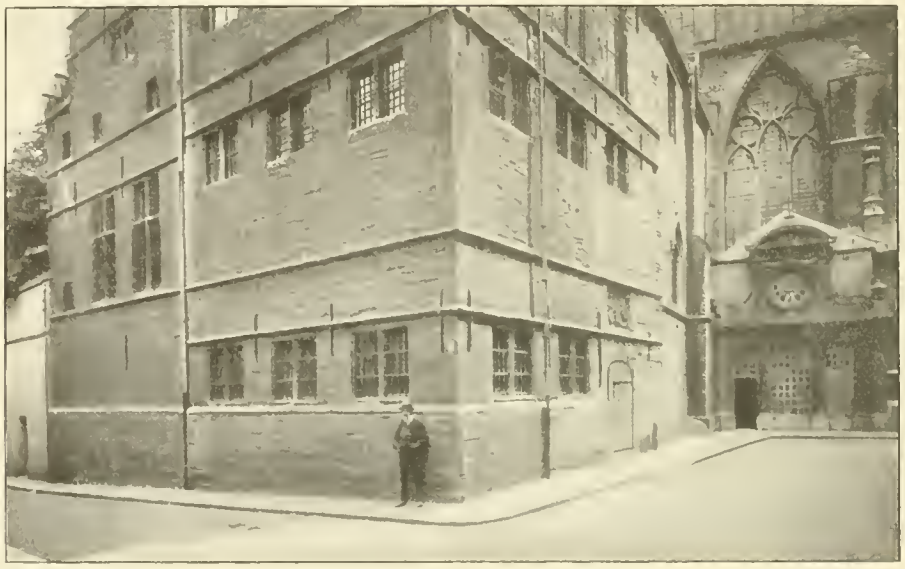
Gand. — Nouveau Conservatoire. (Ancien hôtel dit de l'*Achter Sikkel*.)

mentale que domine une tourelle élancée, un vrai bijou d'art ancien remarquablement restauré par M. Van Rysselberghe.

Mais revenons vers le beffroi et l'hôtel de ville. Devant la longue façade du palais communal s'étendait une de ces places allongées, comme on en voit plusieurs en Italie (telle la place de la Seigneurie de Vicence), étroite et intime, dominée de toute sa hauteur par la tour du beffroi, qui y avait des allures de géant. La place était fermée à l'opposite par la rue Haut-Port, si bien fermée qu'elle pouvait servir de marché au Beurre. On a eu la désastreuse idée de percer de cette place une large artère, qui en est le prolongement vers le quartier Saint-Jacques, sans faire attention qu'en la continuant par une rue on l'anéantissait, et sans remarquer qu'elle occupait un point culminant, de manière que l'artère nouvelle constitue maintenant une de ces laides rues en *bosses*, qui sont péché mortel en fait de tracé des villes.

Cette faute grave, que j'ai appelée ailleurs

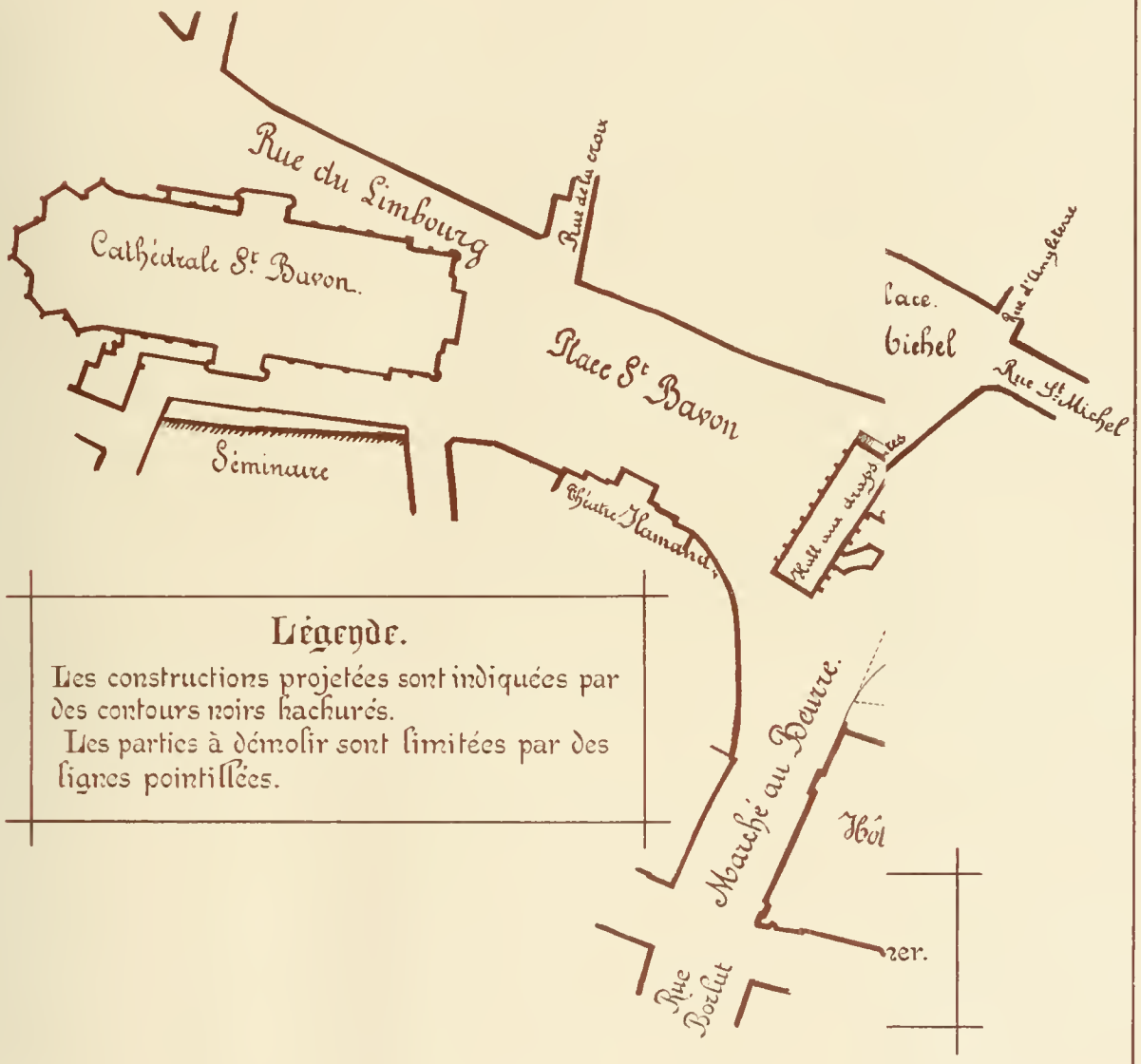
la faute suprême, a été reconnue, confessée et la contrition a été suivie d'amendement. Le mal fait par la rue Borlut n'était pas réparable: du moins s'est-on bien promis de ne plus pécher. Une autre infraction aux lois de la construction des villes était projetée, celle qui consisterait à faire le vide, la table rase, autour du beffroi et de l'église St-Nicolas. Qu'on rectifie, qu'on élargisse les rues, qu'on dégage les monuments, c'est fort bien : mais pourquoi faire des trous béants dans le centre de la ville, qui doit être le cœur, le foyer de la vie. Pourquoi créer le désert en de vastes carrefours battus par les quatre vents du ciel ; pourquoi écarter les habitations des monuments ; pourquoi faire le vide autour de l'église St-Nicolas, qui apparaît maintenant pareille à une chaloupe échouée sur la plage ? La place du Lion d'or fut jadis mal tracée ; on peut la rétablir d'après une belle ordonnance. Entre le vaste marché aux Grains et



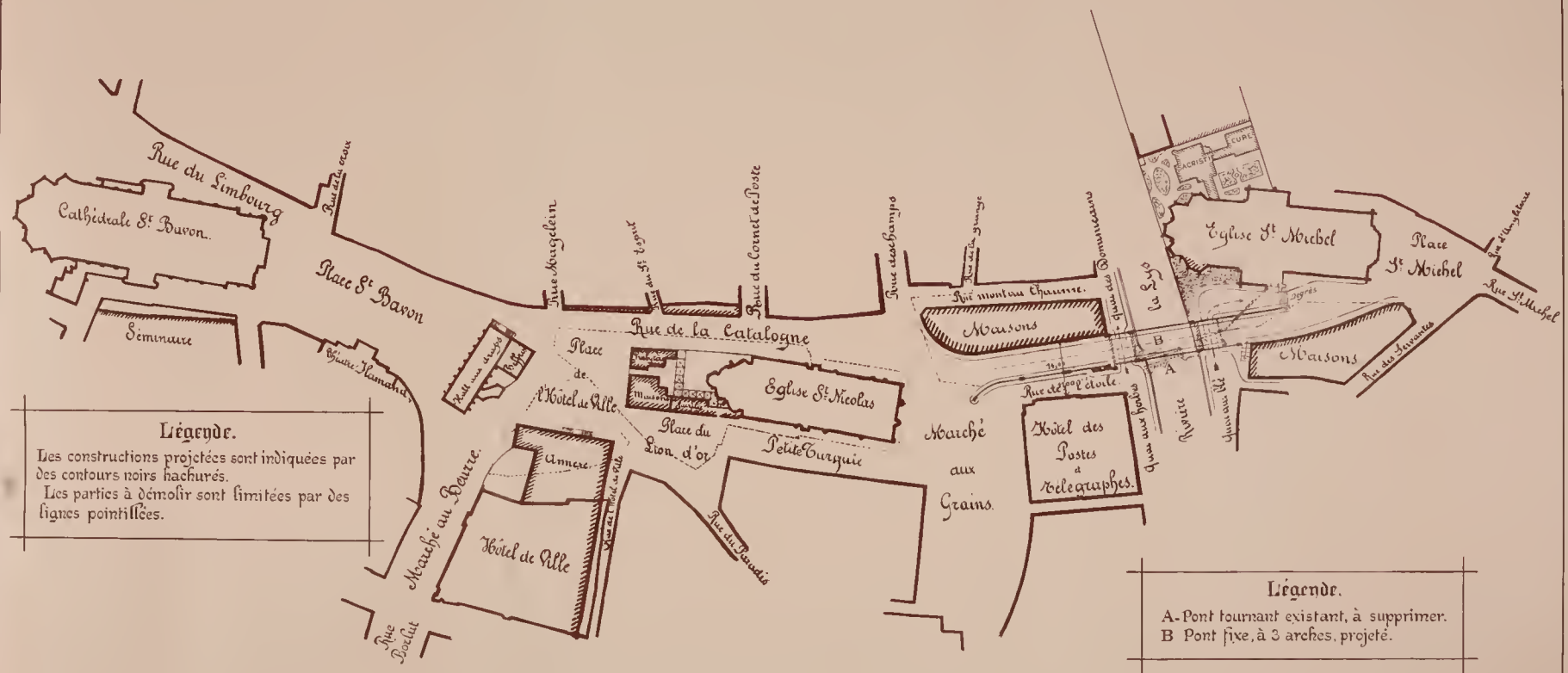
Gand. — Sacristie de l'église de Saint-Bavon.

la place St-Bavon, deux belles places monumentales, il y a place pour une place intime, bien fermée, qui serve de trait d'union, plutôt que pour un carrefour colossal, où le passant serait perdu entre deux rangées de maisons démesurément écartées. Maintenir ce vide serait une faute aussi lourde que celle dont je parlais plus haut, mais heureusement réparable. Le remède existe et l'auteur de ces lignes espère l'avoir trouvé dans la reconstruction d'une place normale du Lion d'or, place établie d'après toutes les règles de l'art, selon le projet qu'il a présenté à M. le ministre de Smet de Naeyer et qui a été agréé. (V. la planche II ci-contre.)

Ce projet est exposé de manière concrète dans la *Maquette de la Cuve de Gand*, exécutée sur mes dessins et aquarelles par M. Poppe, entrepreneur, qui s'est révélé comme un maître dans cet art spécial ; nous donnons quelques vues de cette maquette. On se demandait où l'on pourrait trouver place pour l'habitation du curé de St-Nicolas, actuellement exilé dans la paroisse voisine, tant les habitations sont devenues rares dans le quartier St-Nicolas. Quant à la sacristie, on avait été jusqu'à proposer,


Rue du Limbourg
Cathédrale St Bavon.
Rue de la croix
Place St Bavon
Séminaire
Théâtre Flamand
Rue St Michel
Marché au Beurre.
Rue Boelut
Légende.
Les constructions projetées sont indiquées par des contours noirs hachurés.
Les parties à démolir sont limitées par des lignes pointillées.

TRANSFORMATION DU CENTRE DE LA VILLE DE GAND.



Légende.

Les constructions projetées sont indiquées par des contours noirs hachurés.
Les parties à démolir sont limitées par des lignes pointillées.

Légende.

A - Pont tournant existant, à supprimer.
B Pont fixe, à 3 arches, projeté.

sans rire, de lui trouver place dans une des chapelles absidales. Pourquoi ne pas ériger un presbytère très convenable et une sacristie parfaite au voisinage du chœur ? Pourquoi ne pas en faire les accessoires réguliers de l'église ? Ne faut-il pas à la belle et antique église de St-Nicolas son cadre de maisons, et ses annexes naturelles, qui rendent ses abords moins mornes, son entourage plus vivant et qui marque son échelle monumentale en faisant ressortir ses proportions ?

M. Augé de Lassus a dit éloquemment la déchéance d'une cathédrale isolée : « c'est un roi sans cortège et sans garde de corps ; l'approche, devenue trop facile, diminue sa gloire. » Il en est de même de l'église paroissiale dépouillée de ses annexes nécessaires. Il est indécent d'ailleurs, que le roulage fasse vibrer le pavé jusque contre le sanctuaire et que rien ne protège le chœur contre le tumulte du dehors.

Aux monuments il faut leur cadre ; autour de l'église il faut des maisons. Il les

Maquette de la Cuve de Gand, dressée par M. Poppe, sous la direction de M. L. Cloquet.
Projet d'annexes de l'église St-Nicolas, presbytère, sacristie et cloître. (Archit. L. Cloquet.)

faut non seulement pour donner une physionomie attachante à une agglomération active, mais aussi pour procurer au monument son échelle monumentale et, par un heureux contraste, faire ressortir sa majesté. Il faut tout autour des passants, des fenêtres éclairées le soir, les allées et venues de rues, de places animées, intimes, fermées au vent et à la poussière.

Dans le projet ci-contre, on clôt la place du Lion d'or par un bloc de maisons à construire, car l'on sait que *former* une place, c'est la *fermer*. Dans ce bloc sont compris, tout près du chevet, la sacristie, bâtiment peu élevé qui laisse le vaisseau visible, dominant la nouvelle place ; puis le presbytère, isolé du chœur par un jardin et qu'un simple grillage sépare de la rue Catalogne ; ce jardin est entouré d'un cloître, longeant à la fois la sacristie et la cour du presbytère. On obtient ainsi un ensemble pittoresque, qui dégage entièrement le beau chœur de St-Nicolas du côté de la rue Catalogne.

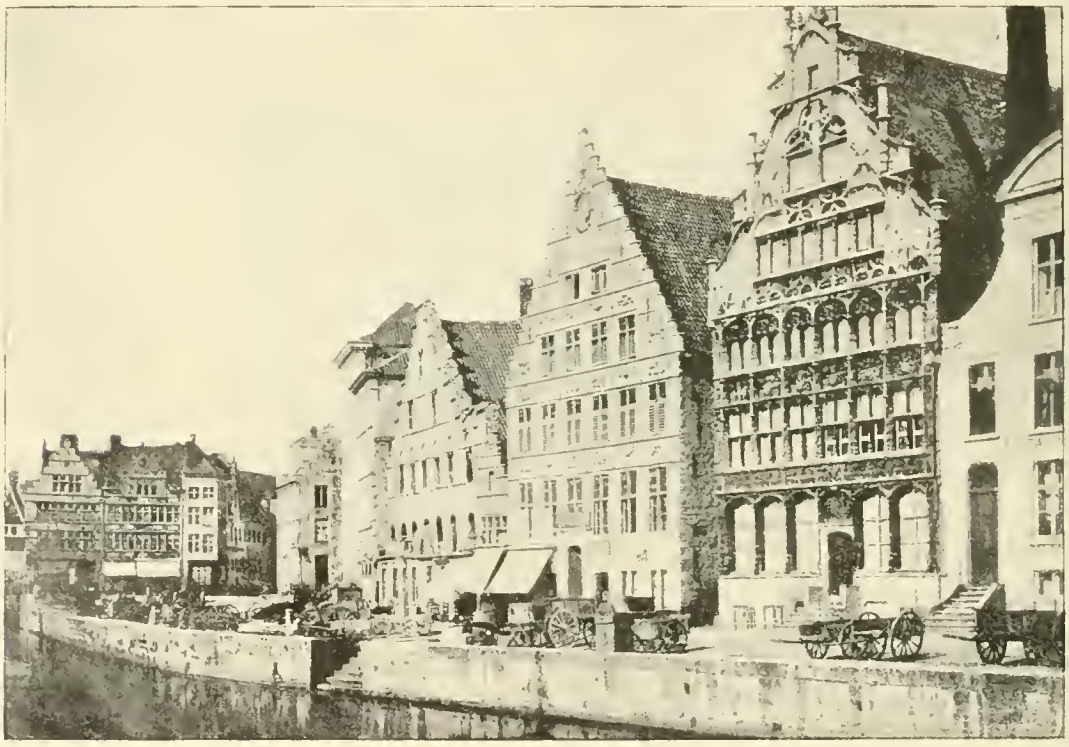
Quant à la place du Lion d'Or elle serait fermée du côté de l'Est par l'avancée d'une aile monumentale à construire comme annexe à l'hôtel de ville d'après les plans de M. Van Rysselberghe. De cette place, l'on aurait deux percées superbes, fermées à distance convenable, d'un côté sur la Halle aux Draps, de l'autre sur l'hôtel des Postes. M. le ministre de Smet de Naeyer a bien voulu accorder sa haute ap-

probation à ce dispositif, qu'il a contribué à perfectionner, en réservant un parvis fort bien proportionné devant la façade de la future annexe de l'hôtel de ville et devant la nouvelle entrée de cet édifice qui deviendrait la principale. Le projet a également obtenu les éloges de nombreuses personnes autorisées.

***

La maquette dont nous parlons a servi à étudier d'autres questions relatives aux embellissements de la Cuve de Gand, et notamment celle du nouveau pont St-Michel et de ses abords.

Comme le montre le Pl. II, la Lys sépare la paroisse St-Nicolas de la paroisse St-Michel. Sur sa rive droite s'étalent les merveilleuses façades anciennes, qui font du quai aux Herbes un des sites urbains les plus remarquables de l'Europe, et parmi



Le quai aux Herbes à Gand ; avec la maison des Bateliers. (Avant restauration.)

lesquelles se dresse « le triomphal » pignon de la Maison des Bateliers, ainsi que l'a nommé Taine. Entre le quai et le marché au Grain s'élève en ce moment, conçu dans le style traditionnel local, le nouvel hôtel des Postes, d'après les plans dont M. Ét. Mortier et moi sommes les auteurs. En face de ce monument moderne, se montre le chevet de la belle église St-Michel. Entre les deux, la rivière est franchie par un vétuste pont tournant. Le marché au Grain est devenu le centre de la circulation des trams, dont une ligne passe par le pont après avoir longé le bâtiment des Postes suivant la rue de l'Étoile, laquelle est de grande voierie.

Les nécessités inéluctables de la grande circulation urbaine et interurbaine réclament l'établissement d'un pont fixe à cet endroit. Il n'est pas étonnant que le projet de l'Administration des Ponts et Chaussées ait excité les alarmes du *Cercle d'Histoire et d'Archéologie* de Gand, qui s'est fait le

gardien jaloux du patrimoine artistique et monumental de la ville. Ses membres se sont émus du danger que courait l'aspect de ce quai admirable connu de l'Europe entière.

Justement soucieux de ne rien négliger pour la sauvegarde de ces choses vénérables et précieuses, M. le ministre de Smet a voulu s'assurer à l'avance de l'effet esthétique des transformations projetées, et ce

Maquette des abords de la cathédrale.

fut le motif principal qui l'a déterminé à faire exécuter la coûteuse maquette dont il a déjà été question. Or il est apparu évident à tous, que le nouveau pont ne produira aucune occultation désastreuse sur le chevet de St-Michel, tandis que les démolitions du presbytère actuel et de la sacristie, que nécessite sa construction, mettront ce chevet beaucoup plus à découvert. Quant au pont, son tablier relevé

Maquette de la Cuve de Gand. — Projet de pont. (1er projet à 2 passes avec tablier métallique.)

laissera voir, chose singulièrement intéressante, le pied du chœur actuellement masqué, et, sous les arches à construire, l'œil pourra suivre désormais la racine des absidioles et leur plantation sur le sol.

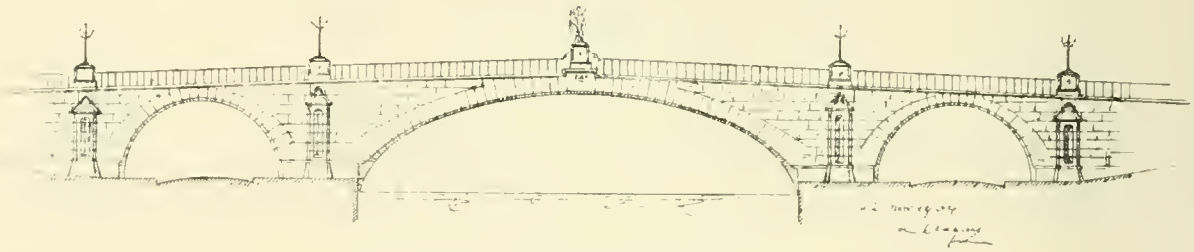
Deux jeunes architectes élèves de l'École St-Luc, MM. F. Todt et V. Vaerwyck, ont conçu un projet singulièrement heureux, pour la reconstruction de la sacristie et du presbytère de St-Michel du côté méridio-

nal de l'église, entre son vaisseau et l'ancien couvent des Dominicains, qu'il est question de restaurer pour y aménager la nouvelle bibliothèque universitaire.

Pour en revenir au pont lui-même, il aura une voie surélevée de 4 m. 50 au-dessus du quai, d'ailleurs abaissé d'un mètre, et pour y parvenir la chaussée gravira une rampe monumentale dessinée par le soussigné. Les fonctionnaires des Ponts et Chaussées, M. l'Ingénieur en chef Grenier, et M. l'Ingénieur principal Van Haute, ont fait appel à toutes les ressources de l'art pour réaliser les désidérata des fervents amis des monuments gantois. On espère trouver moyen d'exécuter en pierre, fallût-il mettre en œuvre le granit, des arches aussi légères que les tabliers métalliques d'abord projetés. On fera un pont à trois arches, dont voici une esquisse, dans le goût des beaux ponts du moyen âge.

La rue de l'Étoile sera élargie ; à côté de la voie montante, large de 14 mètres, qui accède au pont, une voie en pente douce conduira du marché au Grain vers le quai. A l'autre rive, un dispositif inverse dégagera à merveille les abords du portail latéral de St-Michel.

Parcourue dans l'autre sens, la rampe de la rue de l'Étoile (disons plutôt la



Pont Saint-Michel — Projet actuel à 3 arches.

pente), se raccorde par une courbe élégante avec la rue Catalogne. On a heureusement résisté à la tentation qui s'est produite, de diriger l'axe de cette artère dans le prolongement de la rue précitée, braquée sur le beffroi et la tour de St-Bavon. On sait que les longues rues ont un grand défaut, c'est le raccourci de la perspective ; leurs maisons se confondent dans une perspective fuyante. Il suffit d'un recul égal à trois fois sa hauteur pour envisager un édifice dans tous ses avantages ; par contre, au bout d'une longue artère, le plus majestueux monument perd son prestige. Nos ancêtres ménageaient des surprises ingénieuses, en faisant apparaître leurs cathédrales dans toute leur majesté au détour d'une rue ondulée, comme la cathédrale de Bruges à un joli tournant de la rue venant de la gare. Et puis, combien les rues sinueuses l'emportent en beauté sur les rues toutes droites, ces trouées dans le vide, ces fentes dans la cité !

Au lieu donc d'établir la rue de l'Étoile dans l'axe de la rue de Catalogne et de réaliser un long alignement panoramique, qui révèle tout d'un coup un ensemble de monuments, l'exemple des anciens comme les préceptes des spécialistes nous recommandent au contraire de ménager la succession des beaux points de vue et les perspectives judicieusement limitées. La rue de l'Étoile aura deux fonds de tableaux à ses abouts : d'une part St-Nicolas vu de flanc, d'autre part St-Michel dans une présentation non moins pittoresque ; à ces vues

superbes en succéderont d'autres non moins prestigieuses, quand on passera de la rue de l'Étoile à la rue Catalogne ; on aura dès lors, à distance de belle vision, le beffroi et St-Bavon. En outre le marché au Grain ne sera pas éventré par une artère démesurée; il restera presque fermé comme le veut l'art de la construction des places monumentales encadrées.

En exagérant la largeur de la rue de l'Étoile, on aurait fait dans l'ancien site, si pittoresque en ses proportions harmonieuses, un vide outré, dont l'on peut apprécier après le mauvais effet par la vignette

Maquette de la rue de l'Étoile, effet que produirait un élargissement portant la largeur à 40 mètres

ci-contre. Au surplus on aurait en quelque sorte éventré le marché au Grain. Il importe au contraire de le tenir fermé, en reconstruisant au lieu des laides maisons, destinées à la démolition, qui forment la base du triangle dessiné par cette place, une rangée de maisons vivantes et modernes.

Nous ne pouvons finir cet article sans dire quelques mots de la très remarquable restauration de la maison des Bateliers, qui vient d'être terminée. Que d'inquiétudes n'avait-elle pas excitées, tandis que d'épais échafaudages cachaient le travail lent mais consciencieux d'architectes d'élite! Alors que l'impatience et la défiance avaient atteint l'état aigu, soudain le masque tomba et ce fut un cri général d'approbation admirative devant la riche façade ressuscitée. On a pu, et le soussigné le premier, considérer comme devenue impossible de nos jours une restauration suffisamment conservatrice de ce joyau, et préférer le maintien de la vénérable façade primitive. Cette discussion n'est plus à l'ordre du jour. Il ne reste qu'à proclamer que la restauration, pour être faite encore à cette heure tardive, ne pouvait être mieux faite. Il reste peu de la façade

Maquette du marché au Grain avec le nouvel hôtel des Postes et le fond supposé rebâti.

ancienne, mais du moins il reste quelques témoins de toutes les parties. Il n'est guère un cordon, une moulure, un meneau, un cul de lampe, une arabesque, dont on n'ait maintenu un spécimen dans la pierre originelle. La restauration a été effectuée avec la pierre authentique de Baelgem, qui n'était pas entièrement perdue, comme on l'a tant dit. Les anciens gisements ont été réouverts et exploités tout exprès. Ils restent à la disposition de l'État, qui en a acquis la concession et qui réserve l'étoffe

précieuse de cette roche excellente pour les restaurations monumentales de la région. On doit louer grandement le talent autant que la modestie de M. l'architecte provincial Mortier, qui a assumé au début la tâche hardie et délicate de cet ouvrage, et associer à cet éloge son collaborateur M. A. Van Houcke. Une lettre adressée par M. Mortier au *Cercle d'histoire et d'archéologie* et que nous reproduisons ci-dessous, nous fixe d'ailleurs sur la part que les architectes, les sculpteurs et l'entrepreneur ont prise à ce beau travail.

L. Cloquet.

Gand, le 21 novembre 1904.

Monsieur le Président,

Vous avez bien voulu, au début de l'assemblée générale du 16 octobre dernier, donner votre opinion sur la restauration de la Maison des Bateliers et m'attribuer la réussite du travail. Je vous en remercie bien sincèrement, mais, permettez-moi de le dire, votre appréciation est trop flatteuse à mon égard. En effet si, en vertu de mon contrat avec l'État, j'avais à ma charge la direction et la responsabilité du travail au double point de vue de l'art et de l'archéologie, la restauration, dans son ensemble, a été effectuée en collaboration avec notre distingué confrère Monsieur Van Houcke, architecte principal des Postes et des Télégraphes.

De plus, vous ne l'ignorez pas, Monsieur le Président, un ouvrage de l'espèce ne peut être mené à bonne fin si l'architecte n'est secondé par le sculpteur et par l'entrepreneur. Or, la part d'intervention de ceux-ci a été très considérable, et je suis heureux de pouvoir rendre hommage au talent des statuaires Messieurs De Beule et Sinia, qui se sont parfaitement acquittés de leur mission, ainsi qu'au soin avec lequel Monsieur l'entrepreneur a conduit des travaux difficiles et délicats.

Enfin, je crois de mon devoir de déclarer que c'est grâce surtout à la bienveillance de Monsieur le Ministre des Chemins de fer, Postes et Télégraphes, et des hauts fonctionnaires de son département, que les pierres qui n'ont pu être réemployées se trouvent aujourd'hui au musée lapidaire de la ville de Gand.

Je vous saurais gré, Monsieur le Président, de communiquer cette lettre à la Société et vous prie d'agréer l'expression de mes sentiments très distingués.

Ét. Mortier.

Interprétation de deux scènes d'un bas-relief sur la façade de l'église de Saint-Gilles (Gard).

TOUS les artistes connaissent sur les bords du Rhône, en face de la Camargue, l'église, ou plutôt la merveilleuse façade de St-Gilles [1]; nous disons la façade, car la construction de cet édifice, commencée en 1116 sur un plan si grandiose, s'est vite ralentie et s'est arrêtée presque aussitôt après le péristyle, comme si l'exécution de ce morceau splendide avait épuisé toute la science des architectes et toutes les ressources des fidèles.

Nous n'entreprendrons pas de décrire ici la foule des statues, des bas-reli fs, des colonnes, qui peuplent ce portail : cette œuvre a été faite [2], de main de maître, par M. Revoil qui joignait l'expérience du constructeur à l'érudition de l'archéologue et qui eut en outre la bonne fortune, pendant les travaux de restauration auxquels il présidait, de pouvoir du haut des échafaudages, examiner de près, toucher même du doigt chaque statue, et découvrir ainsi tels détails ou telles inscriptions qu'on pouvait à peine soupçonner auparavant.

Il nous sera permis cependant, dans cette description si minutieuse et si exacte, de discuter l'interprétation d'un morceau de sculpture des plus intéressants, auquel nous trouvons un tout autre sens que celui auquel s'est arrêté le savant critique. — On sait que tout le long de la façade, au-dessus des colonnes et des portes (dont elle forme le linteau), règne une large frise où sont figurées en bas-reliefs admirables les scènes de la vie publique et de la Passion du Christ. La série commence à la porte de gauche, par l'entrée de Jésus dans Jérusalem au jour des Rameaux ; puis entre cette porte et la porte centrale viennent les deux sujets que nous allons examiner de plus près, et le récit se continue par les épisodes des Vendeurs chassés du Temple, de la Résurrection de Lazare, du Lavement des pieds, de la Cène, et du reste de la Passion.

Décrivons rapidement les deux scènes qui nous intéressent :

Dans la première (N°s 1 et 2) on voit deux personnages barbus, nu-tête, vêtus de tuniques ceintes et chaussés, qui paraissent s'embrasser ou se parler à l'oreille ; dans la seconde (N°s 3 à 7) un personnage (N° 3), nu-tête, vêtu d'une robe, de chaussures aux pieds, est assis; derrière lui, une forme peu distincte (N° 4) ; deux hommes (N°s 5 et 6), nu-tête, l'un barbu, l'autre sans barbe, tous deux chaussés et habillés d'une tunique serrée à la taille, semblent conduire ou pousser vers le personnage assis un troisième individu (N° 7) qui s'avance à grands pas ; celui-ci est barbu, a la tête nue ainsi que les pieds, et est vêtu d'une robe; il tend la main pour recevoir les pièces d'argent qu'y verse le personnage N° 3. — Ces deux scènes ont pour théâtre l'intérieur d'une maison, comme l'indique l'arcature qui forme le fond du tableau.

M. Revoil croit reconnaître dans le premier de ces bas-reliefs les adieux de l'Enfant

1. Reproduite en grande partie en moulages au musée du Trocadero, à Paris.

2. *Monographie de l'église St-Gilles;* — et *Architecture romane du Midi de la France.*

prodigue à son père, et, dans le second, ce même père de famille remettant à son fils sa part d'héritage. — Remarquons d'abord que le reste de la frise retrace non des paraboles, mais bien des épisodes de la vie même de Jésus : assurément une exception ne serait pas impossible, mais l'analyse même des figures nous fournit d'autres raisons de douter de l'exactitude de cette interprétation :

1°. — L'hypothèse de M. Revoil supposerait une interversion, car les adieux du père à son fils sont logiquement postérieurs à la reddition du compte ; il faudrait donc lire ces deux scènes de droite à gauche, contrairement à l'ordre suivi dans tout le reste de la frise.

2°. — Les gestes des personnages N°s 1 et 2 resteraient inexplicables dans cette hypothèse.

Fig. 1. — Frise de la façade de Saint-Gilles (fragment).

3°. — Si l'on adoptait cette interprétation, les personnages N°s 1 et 2 seraient les mêmes que ceux N°s 3 et 7 : or, ils ne portent pas le même costume.

4°. — Il serait singulier que l'artiste ait représenté l'Enfant prodigue, cet adolescent (N° 7) plus barbu que son père, et qu'il ait laissé nu-pieds ce délicat affamé de plaisirs et de voluptés, alors que le père de famille (N° 1), chaussé il est vrai, serait vêtu d'une simple tunique peu convenable pour son âge avancé.

5°. — Les sculpteurs qui ont traduit la parabole du Prodigue ont toujours montré le fils dissipant son bien dans la débauche, puis réduit à garder les pourceaux, enfin revenant à son père et mangeant avec lui le veau gras (1). On comprendrait mal qu'à St Gilles, l'imagier ait négligé ces tableaux caractéristiques pour s'attacher uniquement à des épisodes accessoires.

Pour toutes ces raisons, nous repoussons

1. Voir notamment le soubassement du portail occidental de St-Étienne d'Auxerre.

l'interprétation de M. Revoil ; voici les solutions que nous proposerons.

Première scène. N°s 1 et 2. — La première scène a pour sujet le conciliabule de deux membres du Sanhédrin complotant la perte de Jésus. Celui-ci vient de faire son entrée triomphale dans Jérusalem, et ses adversaires, dépités, cherchent le moyen de le faire mourir, comme le rapporte le récit évangélique, dont l'ordre serait ainsi observé. Les deux pharisiens se parlent à l'oreille, car le secret est grave ; l'un d'eux

Fig. 2. Schéma du bas-relief de la frise de Saint-Gilles.

lève l'index comme pour recommander la prudence, tandis que l'autre, faisant de la main le geste de compter de l'argent, semble répondre que, moyennant finance, le succès est certain. — On remarquera au surplus que le costume de ces deux individus est le même que celui des personnages qui, dans la deuxième scène, représentent d'après nous des pharisiens.

Deuxième scène. N°s 3 à 7. — Judas, cédant aux tentations des pharisiens, vient recevoir les trente deniers, prix de la trahison. Examinons de plus près chaque personnage :

N° 3. — Un membre du Sanhédrin, vêtu d'une robe et chaussé : il est assis sur un riche siège en forme de croix, aux montants terminés par des têtes sculptées d'animaux ; appuyant une main sur son genou avec un air d'autorité, de l'autre il verse dédaigneusement entre les doigts de Judas trois pièces d'argent, image des trente deniers.

N° 4. — Derrière lui et à hauteur de son oreille, on voit une masse mutilée et indistincte : ce pourrait être soit un juif, soit un démon soufflant dans l'esprit du pharisien l'idée de la corruption. On trouve en effet quelquefois des représentations de ce genre dans la statuaire romane : ainsi à la porte nord de la cathédrale de Poitiers, un petit Satan parle à l'oreille d'Hérode, lui conseillant d'ordonner le massacre des Innocents.

N°s 5 et 6. — Deux agents du Sanhédrin sans doute intermédiaires de l'infâme marché, amènent Judas et le poussent, pour ainsi dire, jusqu'auprès de leur chef.

N° 7. — L'apôtre infidèle semble d'ailleurs n'avoir point besoin d'encouragements : il se précipite et tend une main fébrile. Sa robe, ses pieds nus, indiquent suffisamment son caractère d'apôtre, tandis que l'absence de nimbe marque sa déchéance : d'autre part, son visage ravagé exprime bien le combat suprême qui se livre encore en lui.

Toutes ces scènes se déroulent à l'intérieur du temple, figuré par l'arcature que nous avons déjà mentionnée.

Telle est, à notre avis, la véritable signification de ces deux tableaux, après lesquels se déroulent, naturellement, dans l'ordre chronologique, l'épisode des vendeurs chassés et la Passion du Christ.

G. Sanoner.
Paris.

L'abbaye de Saint-Jean l'Evangéliste ou de Saint-Maximin de Trèves et ses cryptes.

CE personnage, saint Maximin, est un des évêques qui ont occupé le siège de Trèves au IVe siècle, entre les années 332 et 349 ; il est contemporain de saint Athanase d'Alexandrie qui vint se réfugier près de lui pendant son exil et fut l'un des athlètes de la Foi qui luttèrent contre les partisans des erreurs d'Arius (1). Par sa naissance, il appartenait au diocèse de Poitiers comme son prédécesseur Agrécius et comme son successeur Paulinus, ce qui nous démontre en passant que, dans la Gaule chrétienne, rien n'arrêtait le zèle des âmes d'élite, le rayonnement des provinces privilégiées et l'émigration des grandes intelligences vers les centres de civilisation.

La vie de saint Maximin a été écrite deux fois : la première, au VIIIe siècle, par un moine de Saint-Maximin de Trèves, la seconde, en 839, par un auteur du nom de Lupus qui serait peut-être le même que le fameux Lupus Servat, abbé de Ferrières. Ce dernier fait de son héros le descendant d'une famille sénatoriale : « antiquam, prosapiam a majoribus senatorii ordinis deductam ejus parentes sortiti (2). »

Il est croyable qu'il n'invente rien, car nous savons que, dans les temps primitifs, les évêques furent choisis le plus souvent dans la classe de l'aristocratie. S'il n'avait été d'une famille riche et puissante, il n'aurait pas conçu le projet de fréquenter des écoles aussi éloignées de son lieu de naissance. Peu importe d'ailleurs. Le fait qu'il est arrivé à l'épiscopat par ses mérites et qu'il a gagné une popularité non encore éteinte parmi les habitants des rives du Rhin et de la Moselle, est bien autrement important. Son nom fut toujours associé dans la reconnaissance publique à ceux des pontifes Euchaire, Agrèce, Paulin et Nizier qui étaient considérés comme les plus grands évêques de la Rome des Gaules (1). Quand Grégoire de Tours nous parle de Maximin, au VIe siècle, il l'appelle *le grand avocat de son peuple auprès du Seigneur* (2). Ailleurs, quand il met en scène des possédés, il nous représente la rage des démons impuissante en face d'une ville gardée, d'un côté par Euchaire, de l'autre par Maximin (3).

L'empressement avec lequel sa dépouille fut recherchée après sa mort montre mieux que tout autre exemple l'ascendant qu'il exerçait dans sa cité épiscopale. Bien que comblé d'honneurs dans sa ville de Trèves, le saint évêque se rendait de temps en temps en Aquitaine pour y revoir sa famille et en particulier son frère Maxentius, qui devint évêque de Poitiers (4). Il mourut en 347 pendant l'un de ses déplacements au milieu de ses compatriotes qui, confiants dans l'espoir de le conserver près d'eux,

1. *Acta Sanctorum*, t. VII mensis maii, p. 425.

2. Migne, *Patrologie*, t. CXIX, 666. On peut consulter également Nic. Novillianus, *S. Gesta abbatum S. Maximini* ms. 1629 de la bibl. de Trèves. — Willhem, *Origines et Annales monasterii S. Maximini* ms. 1621. — Hontheim, *Chronicon S. Maximini* — *Die Geschichte der Kirche des hl. Maximinus*, Trier, 1886.

1. Le pape Silvestre donna le titre de primat des Gaules et de Germanie à l'évêque de Trèves, Agrécius.

2. *De gloria confessorum*, XCIII.

3. *Vitæ patrum*, XVII, 4.

4. Dom Chamard, *Origines de l'église de Poitiers*, I, 118.

s'empressèrent d'ériger un oratoire sur sa sépulture.

Ils comptaient sans la convoitise de ses anciens diocésains. Ici se place dans la vie de saint Maximin une scène d'enlèvement qui se rencontre dans la biographie de divers personnages classés au rang des saints, comme un accompagnement naturel de leur triomphe posthume sans qu'on puisse dire quel est le premier trait historique qui a donné naissance à ce développement littéraire. Je le résume ici malgré la naïveté des détails, en faisant remarquer que le fait du retour des reliques ou, si l'on veut, le fait de la possession de la ville de Trèves est indubitable ; il est attesté par des actes authentiques. Je citerai surtout un diplôme de Pépin le Bref de 764, relatant que le corps de saint Maximin est à Trèves (1) et la découverte du sarcophage dans sa cachette provisoire en 899.

Le clergé et le peuple de Trèves, désolés d'avoir perdu leur pontife, décidèrent qu'on ferait toutes les démarches nécessaires pour recouvrer tout au moins sa dépouille, et désignèrent des délégués auxquels ils confièrent la mission de se rendre en Poitou. Ceux-ci furent très mal accueillis de la population de Silly,qui possédait les reliques et les invita à s'éloigner sous peine de violences. Les Tréviriens répondirent avec calme : « Nous sommes vos frères dans le Christ, nous sommes venus ici pour prier. Pourquoi donc voulez-vous nous chasser ? Laissez-nous passer cette nuit en oraisons et demain nous partirons (2). » Les Poitevins, trop confiants en ces paroles,s'endormirent après de grandes libations. Les Tréviriens ne dormaient pas. L'un d'eux se saisit des clefs de l'oratoire, ouvrit la porte, enleva le corps avec le concours de ses compagnons et s'enfuit avec son trésor. Les auteurs de ce pieux larcin furent poursuivis pendant trois jours, mais avec l'assistance divine qui épouvanta leurs ennemis par un violent orage, ils furent assez heureux pour atteindre la ville de Trèves.Saint Paulin,successeur de Maximin sur le siège épiscopal de cette ville,entouré de la population, accueillit plein de joie le retour de ses envoyés et transporta le corps de son prédécesseur dans une église dédiée, dit-on, à saint Jean qu'on identifie avec l'église dédiée aujourd'hui à saint Mathias, dans l'un des faubourgs deTrèves, pour le rapprocher sans doute des premiers évêques Euchaire et Valérien. La ville ne manquait pas de sanctuaires où il aurait pu tout aussi bien reposer ; elle était même très riche en fondations pieuses qui sont citées dans des biographies très bien documentées. Quiric, un saint personnage contemporain de Maximin, est loué pour le zèle qu'il mettait à visiter les oratoires et les monastères de Trèves (1). L'un de ces établissements était dû à l'initiative de saint Maximin lui-même qui avait substitué, nous dit saint Athanase, une vaste basilique à une église trop petite pour la multitude des fidèles (2).

Les annales de Trèves sont pleines de renseignements sur les travaux de réédification qui ont été successivement entrepris dans les églises; quand elles se taisent, elles sont suppléées par les hagiographes, si bien que la série des informations est à peu près complète. Une seule difficulté se présente pour saint Maximin, c'est quand on veut faire concorder le texte de la vie d'un personnage nommé Hidulfe, évêque ou abbé,

. Dom Calmet,*Histoire de Lorraine*, IV, 280.

2.*Vita sancti Maximini* (Boll. *Acta. SS.*, t. VII mensis maii.)

1. « Cum id quoque moris esset omnia videlicet hujus urbis monasteria et oratoria creberrime visitare. » (Miracula S. Maximini. *Acta SS.* 29 die mensis maii, VII, 26).

2. *Apologia ad Constantium*, n° 15.

qui serait, dit-on, l'auteur de la première translation des reliques de saint Maximin avec ce que nous savons sur l'installation de son culte dans la seconde moitié du VIe siècle, et cette difficulté n'est pas légère à raison des doutes qui planent sur l'époque où il gouvernait l'église de Trèves. Les auteurs flottent entre les années 666 à 707, ils sont encore loin de la vérité si le récit qu'ils rapportent est exact. Le corps de saint Maximin fut enlevé, dit-on, de la crypte où saint Paulin l'avait enseveli à son retour d'Aquitaine et transporté par Hidulfe dans le bâtiment où il est maintenant vénéré (1).

Dans la vie de saint Agrèce, la répétition du même fait se trouve insérée; son biographe raconte que l'évêque Hidulfe avait posé les fondements d'une basilique où il avait transféré le corps de S. Maximin en l'entourant des reliques de 300 martyrs et des corps d'Agrèce et de Nizier (2). Je veux bien admettre qu'un personnage du nom d'Hidulfe a présidé à la cérémonie de la translation des reliques au moment où elles furent portées de l'église de Saint-Jean-Baptiste dans l'église nouvelle de Saint-Jean l'Évangéliste bâtie spécialement pour le recevoir, mais je répugne à croire qu'il soit le même que l'évêque du VIIe siècle, et cela pour divers motifs qui me semblent péremptoires. Le dépôt choisi par saint Paulin dans l'église de St-Jean-Baptiste, au IVe siècle, n'était que provisoire; il n'est pas croyable qu'il se soit perpétué jusqu'à l'épiscopat d'Hidulfe (VIIe siècle). Pour concilier tous les textes, on peut supposer que le nom mérovingien d'Hidulfe fut aussi celui d'un abbé du monastère de saint Maximin qui vivait au commencement du VIe siècle au plus tard, et qui prit l'initiative de la réunion des sarcophages de saint Maximin et de saint Agrèce dans une même crypte. Saint Nicet ou Nizier (Nicetus) étant un personnage du VIe siècle un peu postérieur, il n'aurait été introduit dans la crypte qu'au temps de l'évêque Hidulfe, au VIIe siècle, qui, à cette occasion, aurait exécuté des embellissements dont le récit aurait fait naître une confusion dans l'esprit des chroniqueurs, et enrichi le dépôt par l'addition de reliques provenant des martyrs de la légion thébaine. Ce pieux zèle pour la décoration de la confession de saint Maximin a contribué sans doute à le faire passer pour le promoteur d'une œuvre depuis longtemps prospère (1).

Une biographie de saint Maximin, écrite au IXe siècle, va me permettre de risquer une autre explication: elle rapporte qu'avant sa première translation, le corps reposait dans une crypte qui, un jour, se remplit d'eau jusqu'à la hauteur de plus d'une coudée, sans que, cependant, le sarcophage fût atteint par l'eau qui s'arrêta en cercle tout autour (2). De là les témoins du prodige tirèrent ce pronostic que le saint ne voulait plus demeurer dans ce lieu bas et humide. A travers la poésie de ce miracle, j'entrevois un fait historique positif, c'est l'inondation de la crypte qui a pu se produire dans le cours de l'épiscopat d'Hidulfe, ou peu auparavant. Il est fort possible que

1. « Hidulfus corpus beati Maximini ex crypta ubi illud beatus Paulinus præsul magni meriti ex Aquitania revectum tumulaverat, in domum qua nunc veneratus, transtulit. » (*Acta SS.*, mensis julii III, 122.)

2. Vita S. Agrecii (*Acta SS.*, 13 janvier).

1. « Igitur venerabiles episcopi Hidulfus, Clemens atque Gosbertus convenientes in unum et quod evenerat diligenter examinantes transferendo beati viri ossa ex memorata crypta et in loco ubi nunc sunt sita judicavere ponenda. » (Vita s. Maximini. *Patrol.*, CXIX, 666, Lupo auctore.)

2. « Preterea in crypta ubi ossa venerandi pontificis condita fuerant interjectu temporis aqua in latitudinem unius cubiti excrevit, dictuque mirabile ita sepulcrum omne suo ambitu cinxit ut tamen ab ejus crepidine absistens non parvum intuentibus stuporem injiceret. » (Vita sancti Maximini, *Patrologie*, CXIX, 666.

ce pontife, pour éviter le retour d'un pareil accident, ait procédé à une nouvelle installation à l'étage supérieur, qui déjà existait au temps de Grégoire de Tours probablement (1).

Il importe de bien faire ressortir le fait de l'existence de la crypte de Saint-Maximin, de 577 à 595, c'est-à-dire durant l'épiscopat de Grégoire de Tours. Cet auteur, après avoir raconté les prodiges qu'opérait Nicet et vanté ses mérites, nous dit qu'il fut enseveli dans la basilique de Saint-Maximin. Nous avons confiance dans le témoignage de cet auteur parce qu'il a vu de ses yeux ce qu'il rapporte et qu'il a pris ses informations auprès de personnages dignes de confiance (2).

Les aveugles voient, les chaînes des prisonniers sont brisées, les démons sont expulsés près du tombeau de Nizier, dit Grégoire de Tours. De pareils prodiges s'accomplissaient par l'intercession des deux autres. Il paraît que S. Maximin avait la spécialité de punir les parjures et, comme exemple, le même auteur nous cite le cas du prêtre Arbogaste qui tomba raide mort pour avoir proféré un faux serment sur son tombeau. Le trait relatif au personnage accusé d'adultère qui voulut se justifier en présence du même tombeau est plus instructif, car il s'appuie sur des détails de construction qui ont un prix particulier pour nous (3). L'inculpé en descendant dans la crypte, rencontra une première porte qu'il franchit non sans éprouver une sorte de stupeur, puis, en continuant sa descente, il parvint à une seconde sans inconvénient apparent, mais, comme il essayait de s'approcher de la troisième, il fut saisi de la fièvre (1).

On ne comprendrait pas cette accumulation de cryptes, si on ne jetait un coup d'œil sur les hypogées établis dans le cimetière qui environne l'église de Saint-Mathias, pour y loger les défunts de l'aristocratie; ce sont des caveaux creusés à une grande profondeur, soutenus par des murs latéraux, couverts d'une voûte en berceau et pourvus d'un escalier. Ils sont assez grands pour contenir plusieurs sarcophages, emmurés ou non, et peuvent se raccorder à un chevet avec crypte en admettant que le second étage serait placé extérieurement comme l'a proposé le P. Beissel pour l'église de Saint-Paulin.

Tous les édifices religieux de Trèves ont des dimensions peu communes, leurs architectes semblent avoir été influencés par l'énormité du plan des monuments romains qu'ils avaient sous les yeux. La basilique érigée par saint Félix à la gloire de Notre-Dame des Martyrs, au Ve siècle, avait 410 pieds de longueur. Sans avoir une pareille étendue, l'abbatiale de Saint-Jean ou de Saint-Maximin pouvait être considérable dans toutes ses parties, au chevet comme ailleurs, puisque les documents postérieurs nous la représentent comme un dépôt de nombreuses et importantes sépultures. Elle ne fut pas érigée seulement pour Maximin, elle reçut encore le corps d'Agrecius, son prédécesseur, celui de l'évêque Auctor au Ve siècle, et au VIe celui de l'évêque Nizier. Auctor, dit son biographe, fut inhumé du côté sud parmi les

1. « Antequam gloriosum de ipsa crypta translatum fuisset corpus, ipsa crypta ibi repleta est aqua, ubi hæc nunquam antea nec postmodum visa fuerat. Et per cryptam altior in gyro apparuit unius mensura cubiti, ipsumque sepulchrum minime tetigit. » (*In libro miraculorum. Acta SS.* VII mensis maii 425.)

2. *De gloria confessorum*, XCIV, et *Vitæ patrum*, XVII.

3. *Ibidem*, XCIII.

1. « Ingressus primum cryptæ limen restitit quasi stupens, dehinc descendens per gradus ad aliud ostium venit, cumque ad tertium accedere vellet, protinus febre correptus. » (*De gloria conf.*, XCIII.)

corps des soldats de la légion Thébaine : détail curieux qui nous apprend que l'église de Notre-Dame des Martyrs n'avait pas pu donner la sépulture à toutes les victimes du préfet Rictiovarus (1).

Qu'on ne dise pas que les *actes* d'Auctor sont sans portée historique, ils concordent sur ce point avec un autre témoignage indéniable, c'est la présence d'un puits autour duquel les religieux de Saint-Maximin se réunissaient tous les ans, à un certain anniversaire, où ils apportaient des fleurs et des cierges pour honorer la mémoire des martyrs de Dioclétien et vénérer les ossements sacrés, qui, disait-on, avaient été jetés dans ce singulier tombeau (2).

La cérémonie n'était pas basée sur une tradition purement orale, elle se justifiait par des textes insérés dans les mémoriaux de l'abbaye. Lorsqu'en 1231, on consacra un autel en l'honneur de saint Maurice et de ses compagnons, le rédacteur ajouta pour l'instruction des générations futures : « de cujus legione trecenta corpora in hac cripta requiescunt. » Du temps de Browerus, écrivain du XVIIe siècle, on répétait encore suivant la même tradition que le puits de l'abbaye de Saint-Maximin renfermait les têtes de 300 martyrs Thébains (3).

Au IXe siècle, la crainte inspirée par les invasions normandes fit prendre des précautions particulières pour le patron de l'église (4). Au lieu de l'enfouir comme les autres sous des décombres, on établit derrière le maître-autel, à une distance de sept pieds, un petit caveau, juste assez grand pour contenir le sarcophage, et voûté légèrement avec des pierres de petite dimension (1). La cachette était si sûre qu'elle échappa aux profanations des Normands lorsqu'ils assiégèrent la ville de Trèves en 882 ; elle put même résister à la chute des matériaux qui accompagne d'ordinaire tous les incendies ; elle ne s'effondra que le jour où des recherches furent entreprises sous l'épiscopat de Radbod (884-898) pour déférer aux prières d'un pèlerin d'Aquitaine venu tout exprès du Midi pour honorer les reliques de saint Maximin. Avertis par une fissure qui se produisit tout à coup, les ouvriers défoncèrent la voûte et trouvèrent intact un sarcophage de marbre avec un cercueil de cyprès, où le corps entier conservait sa position normale (2).

Afin de satisfaire la piété et la curiosité des fidèles, le cercueil et son contenu furent exposés au grand jour pendant plusieurs années ; ils ne rentrèrent dans leur dépôt primitif, c'est-à-dire dans la confession mérovingienne remblayée, puis déblayée, que sous l'épiscopat de Roger (918-930). Une tempête (934) renversa l'église de bois qui avait remplacé l'église détruite par les Normands. En 937, un incendie causa de nouveaux désastres, cette fois si graves qu'il fallut déplacer le trésor des reliques pour les mettre en sûreté. Des travaux sérieux de reconstruction du monastère

1. « Inter corpora Thebeorum ad australem partem. » (*Acta SS.*, IV° mensis augusti, p. 45.)

2. Chaque église de la ville voulait posséder quelques parcelles de leurs corps. En consacrant l'autel de la crypte de Saint-Mathias, Hartvvicus mit, en 1148, des reliques des martyrs de la Légion Thébaine dans l'autel. (*Mon. Germ, hist.*, XV, 1279.)

3. *Annales Trevirenses*, p. 775.

4. « Treberici ergo inito cum sapientioribus consilio, quidquid in civitate ecclesiastici census vel ornatus fuerat in subterraneis occultant specubus, sarcophaga etiam sanctorum altius terræ immergunt ne sanctorum reliquiæ ludibrio essent Barbarorum vesaniæ. » *Historia Trevirensis*, anno 864 (Dom Calmet, *Ibidem*, IV, col. 17, 18).

1. « Erat autem humatus ceu post divino patuit nutu, retro altare orientem versus ab ipsa altaris crepidine septem pedum distans spatio ; cripta scilicet parvula sarcophagi tantum capax... parvisque clausa lapidibus. » *Inventio corporis* (cap. III miraculorum. *Acta SS.*, Ibidem).

2. Dom Calmet, *Histoire de Lorraine*, I, 819.

furent entrepris en 937 et furent menés si activement que le 13 octobre 942 on put procéder à l'inauguration du chevet.

L'annotation contemporaine qui nous révèle ces détails relate formellement que les corps des SS. Maximin, Agrèce et Nicet ont été *transférés* dans la basilique consacrée à la date ci-dessus et relevée par l'abbé Ogon depuis les fondations *a fundamentis*. Les expressions dont on se sert pour compléter le même récit seraient toutes différentes si on avait respecté une situation antérieure : « les corps saints ont été ensevelis dans la crypte située sous l'autel de saint Jean l'Évangéliste et dans des sarcophages distincts (1). »

Il est constaté aussi que le sanctuaire fut flanqué de deux tours dans chacune desquelles on érigea au moins deux autels superposés à deux étages différents de hauteur.

Les autels étaient également superposés dans les divers étages du chevet, car avant de le construire, on avait établi une crypte par-dessus une autre crypte antérieure qui toutes deux avaient leurs autels sur l'axe principal. Les patrons nous sont connus par une annotation du XIIe siècle écrite sur la marge d'un Évangéliaire de l'église de Trèves du Xe siècle. L'an 952, dit le texte, fut célébrée la dédicace de la *crypte supérieure aux pieds* des SS. confesseurs Maximin, Agrèce et Nizier. Son autel, dédié au Sauveur et à tous les Saints, fut rempli de reliques ; puis flanqué de deux autres autels, l'un à droite, l'autre à gauche en l'honneur de saint Sixte et de saint Benoît. Aux pieds des dits confesseurs, on consacra encore un autel au nom des évêques de Trèves et l'on y plaça les reliques de huit d'entre eux (1).

Le même texte ajoute : au milieu de la crypte inférieure s'élevait un autel à la Vierge contenant les reliques de sainte Félicité et de ses sept fils. En y entrant, on voyait à sa droite un autel érigé au nom du pape saint Calixte, puis un autre à saint Maurice, tandis qu'à la gauche se dressaient les autels de saint Sébastien et des saintes Vierges (2).

Je reprends l'expression *ad pedes* pour faire remarquer qu'elle indique d'une façon précise où se trouvait établie la nouvelle crypte, c'est-à-dire qu'étant donné l'usage de tourner toujours le pied des sarcophages des confessions vers l'Est, à proximité du fond de l'abside, il s'ensuit que la construction, inaugurée en 952, doit être cherchée à l'extrémité orientale, au delà du chevet où reposaient depuis 10 ans les trois apôtres de l'église de Trèves (3).

Sauerland pense avec raison qu'on descendait du sanctuaire dans la crypte supérieure au moyen d'un escalier ouvert dans la partie orientale. Quant à l'entrée des autres cryptes inférieures, elle devait être au bout de la nef principale dans le transept.

Après cette description, l'addition d'une nouvelle crypte à celles qui ornaient l'église abbatiale au VIe siècle paraîtrait un fait invraisemblable s'il n'était attesté par plusieurs auteurs. Pour s'en rendre compte, il faut croire que le sol s'était considérablement exhaussé dans l'église et aux alentours

1. « Recondita sunt preciosa sanctorum corpora simul in crypta honorifice in diversis sarcophagis subtus altare in honore sancti Johannis apostoli et evangelistæ. (*Notæ dedicationum S. Maximini Trevirensis* apud *Mon. Germaniæ historica*, XV, 1269.)

1. « Dedicata est cripta superior ad pedes SS. Maximini, Agrecii et Niceti. » *Bibliothèque de l'École des chartes*, tome XLV, 1884, pp. 578, 579.

2. Ibidem.

3. Construction et plan de l'église de Saint-Maximin de Trèves, il y a 950 ans. (*Pastor Bonus*, Trier. Juli 1889.)

par suite des incendies multipliés qui avaient entraîné des monceaux de ruines. Au lieu de déblayer le terrain de ces décombres, on jugea qu'il serait moins dispendieux de le niveler, d'enfouir ces anciennes cryptes et de faire un second étage capable de soutenir un nouveau chevet. La base était solide, puisque, d'après les calculs fondés sur le nombre des autels connus, la crypte inférieure de l'extrême orient n'avait pas moins de cinq nefs sur lesquelles on appuya une crypte supérieure réduite à trois nefs dont la largeur totale correspondait aux dimensions du sanctuaire de la basilique. Les voûtes de cette dernière étaient supportées par 4 colonnes séparées par deux piliers (1). L'auteur qui nous révèle ces détails nous apprend aussi que la nef principale se terminait par une concavité, c'est-à-dire par une abside en cul de four.

Lorsque tous les travaux furent terminés, on procéda à la translation des confesseurs dans la nouvelle église, dit le religieux Sigehard au Xe siècle, c'est-à-dire qu'on les transféra sous le nouveau chevet là où se trouvait l'autel érigé au Sauveur et à tous les Saints. Quand cet auteur visita la crypte, il vit le tombeau de S. Maximin flanqué des tombeaux d'Agrèce et de Nicet, tous trois accompagnés, du côté de la tête, par les sarcophages des SS. Bazin et Néomade (2).

Le recueil de la *Gallia christiana* attribue la reconstruction de l'abbatiale à l'abbé Ogon, en ajoutant qu'il déposa dans de somptueux sarcophages les corps des cinq pontifes précités. L'abbé Villiers, en 947, continua les travaux de construction et assista à la dédicace des autels de la crypte supérieure en 952. Ce qui est dit de la beauté des sarcophages concorde avec le témoignage de M. Ed. Le Blant. Cet auteur rapporte, en effet, qu'il a rencontré le sujet de la Résurrection de N.-S. sur deux sarcophages de la crypte de Saint-Maximin (1).

On aurait manqué l'effet qu'on voulait produire sur l'esprit des visiteurs par cette multiplicité d'autels, si on avait laissé les parois des murailles dans toute leur nudité ; il faut admettre nécessairement que, suivant l'usage adopté à Sens, à Auxerre et ailleurs, des fresques et des inscriptions ressortaient sur un fond de diverses couleurs. Il en était ainsi dans la crypte d'un personnage secondaire de Trèves, celle de saint Quiriace, un ami et disciple de saint Maximin, qui fut visitée par Sigehard, religieux de l'abbaye de Saint-Maximin déjà cité, pendant qu'il cherchait ses renseignements sur les miracles opérés par saint Maximin. Autour du tombeau conservé dans la crypte de saint Quiriace, il vit une peinture très ancienne, presque effacée par le cours des années, qui l'éclaira, dit-il, sur les vertus de son héros (2).

Après avoir résisté aux épreuves de plus de sept siècles, la confession de Saint-Maximin courut de grands dangers sous le règne de Louis XIV, au moment où les Français envahirent le Palatinat (1674) et couvrirent le pays de ruines ; l'église abbatiale fut rasée jusqu'au sol, et cependant l'évêque trouva le moyen de sauvegarder la crypte par de sages précautions : *mansit ut erat*, dit l'His-

1. Ces détails nous sont révélés par l'auteur d'une *Notice sur l'inauguration de l'église de St-Maximin* ms. de la bibl. de Trèves du Xe siècle. M. Sauerland en a fait l'interprétation dans le Recueil *Pastor Bonus*, déjà cité.

2. *Gallia christiana*, Provincia Trevirensis.

1. *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, t. I, p. 304, préface.

2. « Ecclesiarum etiam picturæ confirmant quarum nos unam et hanc antiquissimam ac vetustate jam pene abolitam in prisca S. Quiriaci ecclesia super sepulcrum ejus in crypta editam vidimus. » (*Acta SS.*, VII maii mensis, 20-26.)

toire [1] Maximin resta au milieu de sa confession flanqué d'Agrèce et de Nizier. Les religieux dispersés dans la ville continuaient de se rendre dans la crypte pour y célébrer la messe. Sous la direction de l'abbé Alex. Henn, on entreprit de relever les ruines, en 1680, et les travaux furent menés avec tant d'activité qu'en 1683, la communauté put reprendre possession du monastère sans excepter les cryptes qui en dépendaient *(cryptis appendiciis)*.

Le pluriel employé ici par le narrateur ne paraît pas excessif, il est conforme aux appréciations du P. Beissel dans son histoire des églises de Trèves. D'après cet auteur bien documenté chacun des bas-côtés de l'église, au XVIIe siècle, fut alors pourvu d'un escalier conduisant à une triple crypte. La première, située sous le maître-autel, ne possédait qu'un autel dédié à saint Maximin, derrière lequel on avait déposé, suivant la coutume moderne, les tombeaux artistement travaillés des saints Maximin, Agrèce et Nizier. De là on passait dans une seconde salle, où l'on voyait un autel sous l'invocation du Rédempteur, flanqué de deux autels élevés en l'honneur du martyr Laurent et de saint Benoît. La troisième crypte, plus profondément creusée en terre, était décorée d'un autel à la Vierge, Mère de Dieu, érigé entre deux autres autels dédiés à saint Maurice et aux saintes Apollonie, Ursule et Madeleine. On voit que les religieux du XVIIe siècle se sont efforcés de redonner à leur monastère l'aspect qu'il présentait au temps de Grégoire de Tours et qui lui fut conservé à l'époque romane [2].

Un nouveau désastre s'est-il produit pendant les exécutions cruelles de Louvois, dans le Palatinat, et l'église de Saint-Maximin a-t-elle été de nouveau rasée? On serait tenté de le croire en lisant les impressions de voyage de Deux Bénédictins, publiées en 1717. « Il n'est resté de toute l'église de Saint-Maximin de Trèves, disent Dom Durand et Dom Martène, que la crypte qui est sous le grand autel. On y voit les tombeaux de S. Agrèce, de S. Maximin et de S. Nicet, archevêques de Trèves, et, assez proches de là, trois tombeaux anciens qu'on croit être de trois martyrs [1]. » Évidemment, ils se seraient exprimés tout autrement s'ils avaient eu sous les yeux le spectacle des cryptes rétablies en 1680. C'est un motif de plus pour juger la crypte actuelle, non pas comme un monument complet, mais comme un vestige de l'état antérieur au XVIIe siècle. Pour satisfaire complètement la curiosité, nous serions heureux de connaître par suite de quels travaux, la réduction a été opérée et comment les deux escaliers latéraux ont été remplacés par un escalier unique.

Quand on est dans la nef actuelle de l'église de St-Maximin, nef d'une église restaurée au XIXe siècle et qu'on regarde le chevet, on a devant soi un large escalier ouvert sur l'axe principal du monument dont les marches descendantes conduisent sous un sanctuaire surélevé auquel on parvient à droite et à gauche, par un double rang de degrés. Le plan du sous-sol est celui d'une croix grecque à branches égales, dont les quatre compartiments sont couverts de voûtes d'arêtes. Le jour y pénètre par trois fenêtres percées en meurtrières, une dans le fond de l'abside centrale, les autres dans les angles des bras de la croix. Il n'y a pas là de quoi loger les tombeaux et les autels cités dans les anciennes descriptions, tout au plus sa capacité rappelle-

1. *Acta SS.*, VII mensis maii, p. 34.
2. P. Beissel, p. 200.

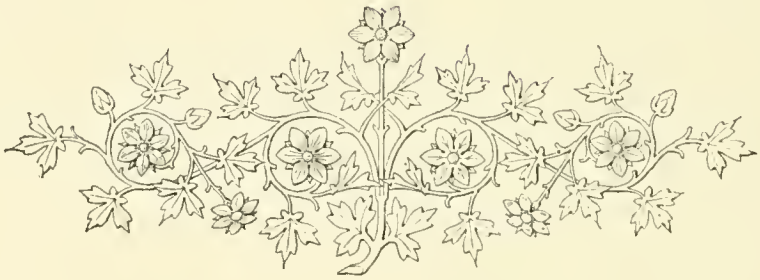
1. *Voyage littéraire de deux Bénédictins*, II, 284, 1724, in-4°.

t-elle la partie qui était consacrée au Rédempteur au Xe siècle.

Que sont devenus tous ces respectables tombeaux témoins de l'héroïsme des premiers âges chrétiens? Ils ont été dispersés ou enfouis dans des temps peu éloignés de nous, de même que la communauté religieuse a été convertie en caserne. Après avoir traversé de longs siècles de bouleversements, après avoir échappé aux conséquences des incendies et aux profanations des Barbares, ils se montraient encore dans leur position primitive au commencement du XIXe siècle. Saint Maximin reposait toujours au milieu de sa confession entre saint Agrèce et saint Nizier [1]. Depuis les décrets de sécularisation, on a le regret de descendre dans une crypte déserte et pourtant il serait facile de la repeupler. Au cours des dernières restaurations, on a constaté que des sarcophages énormes avaient été enfouis sous le dallage, mais on a omis d'en prendre le relevé, bien qu'on eût de bonnes raisons de croire qu'ils appartenaient à la sépulture de personnages historiques.

Léon Maitre.

1. La tête de saint Maximin est conservée dans l'église paroissiale de Pfalzel, près Trèves ; d'autres reliques ont été emportées à Prag, par Charles IV.



Mélanges.

La chape d'Ascoli.

L'ATTENTION des lecteurs de la *Revue* ayant été attirée sur la chape d'Ascoli par une note insérée dans la *Chronique* du dernier numéro (p. 35), il nous a paru opportun de reproduire la courte notice, consacrée par M. L. de Farcy, à cette pièce si remarquable dans le *Supplément* à son grand ouvrage de la *Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours.*

L'auteur reproduit la chape, d'après la phototypie si nette, donnée dans les *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École française de Rome*, t. XVII, et résume ainsi brièvement la savante dissertation de M. Émile Bertaux.

Dans la liste des présents du pape Nicolas IV à la cathédrale d'Ascoli, la chape est ainsi désignée : « *Pluviale quoddam sameti texti per totum ac variis ymaginibus et figuris aliorumque diversorum operum, quibus ingenium commendatur artificis multiplici varietate distincti ; cui utique pluviali pretiosis margaritis ornatum amplum aurifrisium est annexum.* » Les perles fines ont servi, sous Napoléon Ier, à payer une contribution de guerre ; leur absence fait aujourd'hui singulièrement défaut sur les orfrois, dont on a peine à distinguer les ornements.

Le fond de la chape n'est pas broché ou tissé mais *travaillé en entier à l'aiguille* en fil d'or au *point retiré* et en soie au *point fendu* ou à un *point de chaînette* très fin.

Fort petit, comme toujours à cette époque, le chaperon est triangulaire et porte les anges thuriféraires traditionnels. Dix-neuf médaillons, en forme de cercle, encadrant des compartiments à huit lobes, sont disposés symétriquement sur le manteau. *Une tête de Christ* très grande, le *Crucifiement* et la *Vierge assise entre deux anges*, occupent la ligne du milieu. Les seize autres compartiments renferment des papes, rangés en trois séries : 1° les Martyrs ; 2° les Docteurs, accompagnés de deux évêques ; 3° les *Prédécesseurs* (*Innocent* (IV, 1243-1254), *Alexandre* (IV, 1254-1261), *Urbain* (IV, 1261-1266), et *Clément* (IV, 1264-1268).

A remarquer la forme et la composition de la tiare des papes, en étoffe identique à celle de leur pluvial.

D'après M. Bertaux, cette précieuse chape serait l'œuvre d'un artiste français : elle lui aurait été commandée par Nicolas III, dont le successeur fut Nicolas IV, qui en fit présent en même temps que d'une mitre superbe et de quelques autres objets à la cathédrale d'Ascoli.

On conserve la chape à l'archevêché.

Il est bon de rappeler que la merveilleuse chape « *de opere anglicano* » de Pienza, donnée par le pape Pie II, fut soustraite aussi, il y a quelques années, et dépouillée des pierreries et des perles, dont elle était enrichie. On peut voir dans la *Revue de l'Art chrétien* (année 1888 page 174), la reproduction de ce chef-d'œuvre de l'aiguille et aussi la phototypie de la chape de Saint-Jean de Latran. L'Italie est encore riche de ces magnifiques spécimens de l'art de la Broderie : citons les chapes du musée civique de Bologne, de la cathédrale d'Anagni et de Gubbio, les premières reproduites dans la *Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours*, de M. de Farcy (pl. 27 et 30).

L. DE FARCY.

Correspondance.

Italie.

Prato : l'Église de San Francesco. — Rome : La basilique de Sainte-Marie-Majeure. — Assise : Les fresques de la chapelle Saint-Martin. — Florence : — La Bannière d'Antonio Bazzi.

Prato.

DANS ses églises, son musée municipal et ses rues, cette cité possède des ouvrages d'art de premier ordre, elle est voisine de Florence et pourtant bien peu de personnes vont la visiter, sans doute à cause de ce voisinage.

Et cependant que de souvenirs on rapporterait de cette course si facile !

Pour ne citer que les plus célèbres des artistes dont les travaux honorent Prato, nous avons :

L'architecte : Jean de Pise (1250 1330).

Les peintres Agnolo Gaddi (✠ 1396) ; Andrea del Castagno (1390-1457) ; Filippo Lippi (1406-1469) ; Filippino Lippi (1450-1504); Andrea del Sarto (1486-1531).

Les sculpteurs Donatello (1386-1466), Rossellino (1427-1470), Mino da Fiesole (1431-1484).

Bien peu de cités plus importantes ont un livre d'or pareil.

Prato compte dix-sept églises pour une population d'environ 40,000 âmes ; la plus ancienne est San Francesco, qui remonte au XIIIe siècle, mais dont la façade n'a été achevée qu'au siècle suivant.

Saint François d'Assise était venu à Prato, prêcher son admirable doctrine ; ses disciples fondèrent aussitôt un couvent, puis élevèrent une église grâce au concours empressé et généreux des fidèles.

Naturellement le vert de Prato fut mis en œuvre dans la construction, comme du reste, il le fut dans un grand nombre de monuments de la Toscane (1).

Au XVIIe siècle, l'église eut besoin de réparations ; on en modifia alors l'intérieur dans le déplorable goût du temps ; on l'encombra d'autels et d'ornements dans le genre baroque, on aveugla une partie des fenêtres, etc., etc.

Grâce à la persévérance du père Elia Tabarella, le temple a été remis dans son état primitif.

La famille Migliorati, de Prato, avait obtenu, au XVe s., le patronat d'une vaste salle du couvent; elle en fit un lieu de sépulture pour les siens, et de salle du chapitre pour les moines. Niccolo de Piero Gerini, de Florence, la décora de fresques vers l'année 1400. Il représenta une Crucifixion avec plusieurs personnages parmi lesquels l'archange saint Michel et saint Bonaventure; des épisodes de la vie de l'évangéliste saint Mathieu, et de la vie de saint Antoine abbé. Ces fresques sont en médiocre état, faute de soins ; au commencement du XIXe siècle, on est allé jusqu'à supprimer une partie de la peinture représentant saint Antoine, pour l'édification d'un campanile !

Sans être au rang des grands florentins, Gerini est un excellent peintre de la suite de Giotto ; il a laissé des travaux à Pise et à Florence. La belle décoration picturale de la sacristie de la basilique de Santa Croce lui appartient.

Rome.

M. l'architecte Arduino Collasanti a découvert sous le toit de la basilique Sainte-Marie-Majeure plusieurs fresques qu'il attribue à Cimabue et à Pietro Cavallini :

Ce sont des médaillons avec des saints en buste.

Nous reviendrons nécessairement sur cette importante découverte.

Assise.

L'humidité qui déjà a fait d'irréparables ravages aux fresques de la basilique de Saint-François, menace la chapelle de Saint Martin, décorée par Simone Martini (1285-1314), aux frais du cardinal Gentile de Montefiore.

1. Ce marbre a été appliqué à Florence au Baptistère Saint-Jean, au Dôme de Sainte-Marie de la Fleur, au campanile de Giotto, et à d'autres monuments. Il faut reconnaître qu'en général, les étrangers, surtout ceux des pays au delà des Alpes, ne comprennent pas l'appareil de marbre blanc avec des divisions marquées en marbres roses et verts, ils se plaisent même à trouver noir, le marbre de Prato d'un beau vert, un peu foncé qui a des qualités expressives particulières, très éloignées de celles du marbre noir.

Ce grand artiste Siennois a montré en dix compartiments divers épisodes de la vie de saint Martin ; comme de juste, et selon la coutume de l'époque, le donateur est représenté à genoux au pied du saint patron qui lui tend la main.

Simone Martini est un peintre de tout pre-

La Madone et l'Enfant Jésus ; saint Roch et sainte Gismonda, par Antonio Bazzi (1477-1549). Galerie des Offices de Florence. (Photographie Alinari.)

mier rang ; il a travaillé à Avignon, Pise, Orvieto, Naples et Sienne au Palais public. Dans la salle du grand conseil, nommée jadis *delle ballestre*, à cause du dépôt d'armes qu'elle contenait, Martini a peint la Madone en *maiestà*.

Cette admirable composition, qui suffirait à la

gloire d'un peintre est très abimée. Lippo Memmi, élève de Martini, a répété la *maiestà* dans une des salles du palais communal de San Gimignano.

Florence.

La peinture que je reproduis est à la Galerie des Offices de Florence depuis la fin du XVIIIe siècle, mais elle est fort peu connue n'ayant jamais été, jusqu'à présent, mise directement sous les yeux du public.

Antonio Bazzi da Vercelli, dit Sodoma (1477-1549), ayant eu à peindre une bannière de procession pour la confrérie de Saint-Sébastien de Camollia de Sienne, représenta, sur la même toile, d'un côté le martyre de saint Sébastien, et de l'autre, la Madone avec l'Enfant Jésus, adoré par saint Roch, sainte Gismonda et plusieurs membres de la confrérie.

La bannière fut très admirée, et excita la convoitise des Lucquois ; ils en offrirent une somme très supérieure au prix d'achat, mais la confrérie refusa.

Plus tard, en 1784, le grand-duc de Toscane, Pierre Léopold de la maison de Lorraine, fut plus heureux, il put acquérir la bannière. Je crois qu'à cette époque la confrérie de saint Sébastien n'existait plus, et que la peinture était dans le *patrimonio da Siena.*

A la Galerie la bannière fut placée contre la muraille, de sorte que le saint Sébastien seul était en vue ; ce n'est que sur une demande spéciale que les gardiens faisaient pivoter l'ouvrage. Ces demandes étaient fort rares, toute l'attention étant retenue par l'admirable saint Sébastien, l'une des plus belles et des plus caractéristiques peintures de ce maître si fécond mais si peu connu, en dehors de Sienne et de Florence, de Sienne surtout.

La *Madone et les Saints* est un excellent tableau; il me semble que lorsqu'il l'a peint, Bazzi était sous l'influence de Raphaël après avoir subi celle de Léonard de Vinci ; plus tard il conquit une originalité propre, qui le classe parmi les grands peintres.

Sa Madone de la bannière de la confrérie de Saint-Sébastien fait en effet involontairement penser à la *Madone de Foligno*, par Raphaël, conservée à la pinacothèque du Vatican.

A la Galerie des Offices, la bannière est à présent posée sur un appareil qui permet de voir les deux faces. Cette bannière n'est pas la seule peinte par Bazzi ; l'église de Saint-Dominique de Sienne en possède une autre représentant l'Assomption de la Vierge, entourée d'anges: elle est à la détrempe.

La confraternité de San Bernardino de la même cité a conservé aussi une bannière d'un peintre de Sienne de la fin du XVIe siècle, peinte des deux côtés ; d'une part la Madone avec des anges, de l'autre le Père éternel et saint Bernardin.

Ces deux bannières sont en très mauvais état.

On sait que les confréries tenaient à honneur de posséder de belles bannières et qu'elles s'adressaient aux plus célèbres peintres pour en obtenir ; il reste relativement fort peu de ces ouvrages, très exposés à la ruine par leurs fonctions.

J'en ai signalé plusieurs dans notre *Revue* (1), je ne ferai donc que rappeler les noms des peintres.

Bonfigli (1420-1494) à la pinacothèque de Pérouse.

Alunno (1430-1502) au même musée.

Signorelli (1441-1523) à la galerie de Borgo San Sepolcro et à celle de Citta di Castello.

Perugin (1446-1523) à la pinacothèque de Gubbio ; Perugin avait dans son studio di Citta della Pieve, dix bannières peintes de sa main ; toutes sont perdues.

Raphaël (1483-1520) à la pinacothèque de Citta di Castello ; c'est une œuvre de jeunesse, depuis longtemps tout à fait ruinée.

Rumohr, célèbre écrivain d'art allemand, a soutenu vers 1830, que la célèbre Madone de Saint-Sixte de Raphaël, conservée à Dresde, est également une bannière ; cette opinion n'a pas été admise.

La disposition prise par l'éminent directeur des galeries royales de Florence, M. Corrado Ricci, pour mettre en vue les deux côtés peints de la bannière de Bazzi, va être appliquée à d'autres ouvrages notamment à la *Vierge et l'Enfant*, par Fra Angelico.

1. Mars 1900.

Cette grande Madone, dont les délicieux anges musiciens formant bordure sont bien connus, avait été commandée à Angelico, en 1433, par l'*Arte dei Linajuoli*, corporation des liniers et fripiers. Elle forme un tabernacle à deux volets ; à l'intérieur des volets sont peints saint Jean-Baptiste et saint Marc, à l'extérieur saint Pierre et saint Marc ; que le tabernacle fût ouvert ou fermé, deux des saints sur les quatre étaient seuls visibles ; avec la disposition nouvelle, cet inconvénient est évité.

On remarque que saint Marc figure deux fois dans le tabernacle ; c'était l'*avvocato*, le patron des liniers et des fripiers.

GERSPACH.

Travaux des Sociétés savantes.

Academie des Inscriptions et Belles Lettres. — *Séance du 7 octobre 1904.* — Sous le titre « l'Apollon du Belvédère et la Diane à la biche », M. S. Reinach donne lecture d'un mémoire de M. le docteur Amelung au sujet de ces deux marbres célèbres. Il y reconnaît des copies de deux statues de bronze dues à un même artiste du IVe siècle. On attribue les originaux des deux statues du Vatican et du Louvre à Léocharès, auteur d'un Ganymède dont nous possédons une copie. M. Amelung essaye de démontrer que cette attribution est mal fondée et qu'il faut plutôt songer à un autre artiste de la même époque, à la fois sculpteur et peintre, Euphranor.

Séance du 14 octobre. — Fouilles d'Égypte. — M. Maspero rend compte des principaux faits qui se sont produits dans le domaine archéologique en Égypte pendant la dernière campagne de fouilles (1903-1904). Il termine en parlant de l'inauguration du monument et de la statue de Mariette érigés au Caire par le Gouvernement égyptien, et de la publication du tome I de ses œuvres.

— M. É. Mâle étudie l'influence du théâtre sur l'art italien au XVe siècle. Il montre que la fameuse suite de Sibylles et de Prophètes gravée par Baccio Baldini fut faite d'après le Mystère de l'Annonciation qui fut représenté à Florence à la fin du XVe siècle. Les vers italiens que l'artiste a gravés sous les pieds de ses personnages sont les vers mêmes du Mystère.

L'influence du théâtre, qui a été si profonde sur l'art français, s'est donc fait sentir aussi sur l'art italien.

Séance du 21 octobre. — M. de Lasteyrie lit un savant travail sur le symbolisme de la déviation de l'axe dans les églises. Nous comptons en reparler.

Séance du 4 novembre. — M. Héron de Villefosse communique une lettre du docteur Carton contenant d'intéressants détails sur les catacombes de Sousse, dont M. l'abbé Legrand, curé de Sousse, conduit toujours les fouilles avec le plus grand zèle. La plus intéressante des galeries découvertes, à laquelle on descend par un escalier, a la forme d'une croix et est dans un état de conservation remarquable. Tous les *loculi* sont intacts; on les dirait fermés de la veille, et même les éclaboussures de la chaux sont demeurées intactes. On a retrouvé l'empreinte dans la chaux du corps des défunts, ou de la face, ou des parties du corps extrêmement délicates, celles des tissus des linceuls.

M. Cagnat lit, de la part de M. P. Paris, une lettre relative à la découverte d'un sanctuaire de Mithra à Merida (Espagne).

Séance du 11 novembre. — L'Académie accorde une subvention de 2,000 francs à M. Bigo, pour l'aider à entreprendre des fouilles au *Circus Maximus* à Rome.

Séance du 25 novembre. — M. L. Havet, qui occupe le fauteuil de la présidence, rappelle la perte que vient de faire la Compagnie en la personne de M. Wallon, son vénéré et regretté secrétaire perpétuel.

Séance du 2 décembre. — L'Académie procède à l'élection comme membre ordinaire, en remplacement de M. de Barthélemy, décédé, de M. Antoine Thomas, professeur de langues romanes et de moyen âge à la Faculté des lettres de Paris.

M. Collignon communique le résultat des fouilles entreprises récemment par M. Paul Gaudin sur l'emplacement de la ville antique d'Aphrodisias de Carie, où se trouvait le temple célèbre d'Aphrodite.

Dans une première campagne, M. P. Gaudin avait dégagé une partie de l'enceinte et avait exploré le temple qui fut transformé en église à l'époque byzantine. En portant ses recherches du côté des thermes, il a découvert d'importants vestiges d'architecture qui montrent le développement d'un style décoratif propre à l'architecture de l'Asie et dont le temple d'Apollon, à Didyme, avait déjà fourni un remarquable exemple.

M. Gaudin a découvert en même temps, sur l'emplacement du gymnase, une fontaine décorée de bas-reliefs qui représentent la Gigantomachie et rappellent le soubassement du grand autel de Pergame, et, en outre, une nombreuse série de bas-reliefs et de sarcophages.

Séance du 10 décembre. — L'Académie procède à l'élection comme secrétaire perpétuel en remplacement de M. Wallon, de M. Georges Perrot, ancien directeur de l'École normale.

Séance du 16 décembre. — L'Académie nomme correspondants étrangers : M. F. Cumont, professeur à l'Université de Gand, auteur de nombreux travaux archéologiques, et d'une impor-

tante étude sur le culte de Mithra, etc., et M. H. Usener, professeur à l'Université de Bonn, directeur du « Rheinische Museum fur Philologie »

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 9 novembre 1904* — M. de Mély fait une communication au sujet de quatre cent onze signatures nouvelles qu'il a relevées sur des œuvres de peintres du moyen âge, dans les musées d'Europe.

M. Héron de Villefosse communique, au nom du P. Delattre, la description d'un abrascas conservé au Musée Lavigerie, à Carthage.

M. de Villefosse fait une autre communication sur une inscription bilingue de Samothrace conservée au musée du Louvre.

M. Ruelle complète une communication faite en 1889 par M. l'abbé Beurlier, au sujet d'une pierre gnostique.

M. le capitaine Espérandieu fait une communication sur des bas-reliefs provenant d'Entrain et relatifs, pour la plupart, au culte mithriaque.

Séance du 16 novembre. — M. Dimier entretient la société de plusieurs dessins conservés au Musée de l'Ermitage, précieux pour l'iconographie du commencement du XVIe siècle.

M. de Villefosse fait une communication sur divers instruments ayant servi à des artisans romains.

M. Pallu de Lessert communique, de la part du duc de Guise, une note relative aux fragments de marbre découverts récemment dans la forêt du Nouvion (Aisne).

Séance du 23 novembre. — M. Rirelle donne lecture d'une notice sur la vie et les œuvres de M. Corroyer.

M. le capitaine Espérandieu fait une communication sur un bas-relief trouvé dans le département du Gard et se rapportant peut-être au mythe de Persée et d'Andromède.

M. Roman communique un fragment d'inscription découvert à Grenoble.

M. Cagnat communique, de la part de M. Gauckler, une inscription du temps d'Auguste trouvée dans l'amphithéâtre d'El-Djem.

M. Héron de Villefosse communique une inscription découverte à Pellefigue (Gers).

Séance du 30 novembre. — M. Fage fait une communication sur les fouilles de Puy-au-Tour (Corrèze).

M. Vitry en fait une autre sur la restauration récente dont la statue de Louis XI à Cléry a été l'objet.

M. Stein produit un document établissant d'une manière définitive, que Boccador était encore architecte de l'hôtel-de-ville de Paris en 1539. Il semble donc bien que l'attribution traditionnelle au Boccador doive être conservée et qu'il faille abandonner toute revendication en faveur de Pierre Chambiges, qui exécuta les travaux de maçonnerie sur les plans de l'Italien Boccador.

M. Lefèvre-Pontalis parle de découvertes d'importants restes romains dans le sol de Poitiers.

M. Toutain lit sur la voie romaine de Gabès à Capsa un mémoire établi d'après les études de M. le capitaine Doneau.

M. Vidier communique un curieux bordereau de portraits envoyés en 1472 et des tapisseries milanaises.

Séance du 7 décembre. — M. Enlart communique une note de M. le comte de Truchy sur la chapelle de Saint-Laurent de Tournus, qui est actuellement menacée de démolition.

M. Roman fait une communication sur les vervelles au moyen âge, soit pour les chiens, soit pour les faucons.

M. Dimier adhère pleinement à la thèse soutenue par M. Stein dans la dernière séance, contre M. Marius Vachon, au sujet de l'attribution de l'hôtel-de-ville au Boccador.

M. Prou fixe à 1052 la date de la naissance de Philippe Ier.

M. de Villefosse communique, au nom du P. Delattre, l'inscription d'une bulle épiscopale en plomb, trouvée à Carthage.

Séance du 14 décembre. — M. le Dr Coutan est élu associé correspondant à Rouen.

M. de Mély complète sa précédente communication sur les signatures d'artistes du moyen âge; il s'occupe aujourd'hui particulièrement des architectes et des sculpteurs.

***

M. de Mély a découvert à l'Exposition des Primitifs, ouverte cet été à Paris, la signature en hébreu de Jean Perreal, I. P. 1490, au bas du célèbre tableau de ce maître. Il a relevé *quatre cents onze* signatures nouvelles de « primitifs » en quatre mois dans les musées d'Europe.

Ce qui est piquant, c'est qu'elles ont toutes été publiées, mais qu'on n'y a fait aucune attention.

M. de Mély apporte aujourd'hui 11 signatures mérovingiennes ; 20 du VIIIe et du IXe siècle ;

10 du Xe ; 15 du XIe ; 82 du XIIe ; 69 du XIIIe ; 74 du XIVe ; 130 du XVe. Elles comprennent 27 Allemands, 7 Anglais, 4 Dalmates, 6 Espagnols, 14 Flamands, 64 Français, 3 Grecs, 280 Italiens, 5 Suisses et 1 inconnu.

Quant aux arts qu'ils exerçaient, on trouve dans le nombre 31 architectes, 3 brodeuses, 11 céramistes et verriers, 28 fondeurs de bronze, 5 médailleurs, 5 mosaïstes, 73 orfèvres, 127 peintres et miniaturistes, 128 sculpteurs.

Séance du 21 décembre. — M. de Villefosse lit une note de M. le marquis de Fayolle sur deux monuments antiques du musée de Périgueux et en son propre nom une communication sur un sarcophage romain du Louvre.

M. Vauvillé parle des fouilles pratiquées aux environs de Soissons et y retrouve, comme précédemment, le Noviodunum des Suessions qui est cité par César.

M. Omont annonce l'acquisition faite par la Bibliothèque Nationale d'un cartulaire de la grande Confrérie des bourgeois de Paris.

M. Vitry entretient la Société du *Charles VII* de Jean Fouquet.

M. Michon soumet à la Société un dé en stéatite portant une lettre grecque sur chacune de ses faces.

Séance du 28 décembre. — M. Cagnat donne lecture d'une note de M. Gauckler, relative à quelques documents trouvés en Tunisie.

M. Martin communique un *exemplaire*, c'est-à-dire un manuscrit, ayant servi de modèle pour copier un nouveau volume comme il résulte des indications relevées sur les marges.

M. Monceau fait connaître et interprète une inscription chrétienne récemment découverte par M. Gauckler, qui renferme plusieurs noms de martyrs.

M. Chenon communique des documents d'archives relatifs à des artistes de Bourges du moyen âge.

M. Prou lit une notice de M. Perrault-Dabot sur les richesses artistiques de l'église de Ciriseaulx (Saône-et-Loire).

Comité des travaux historiques. *Bulletin archéol.*, 2e liv., 1904. — Quels sont les caractères du style carlovingien ? M. Renouvier les a énumérés jadis (1), mais en se montrant, semble-t-il, beaucoup trop large. Il en est de même de Mérimée. Le diagnostic de Revoil est beaucoup plus précis : imitation de l'art antique, emploi de grand appareil, taille des pierres en pointillés, en stries, en fougères. M. Bonnet examine cette question pour le département de l'Hérault, et il conclut que les archéologues qui ont attribué à la période carlovingienne un si grand nombre de monuments de la région précitée, se sont mépris sur les caractères de l'architecture antérieure au XIe siècle. Pour lui ce qui caractérise celle-ci, ce n'est point l'imitation de l'art antique, ni un type de plan ou de décoration, mais la dégénérescence des traditions latines par l'apport de l'élément barbare dû aux Francs, qui se manifeste par une ornementation géométrique ou fantastique, en relief méplat ou en gravure. Les monuments de l'époque en question sont rares, on peut citer des sculptures conservées à Saint-Guillaume-du-Désert, les substructions de la crypte de la cathédrale de Lodève, la crypte de Saint-Aphrodise de Béziers. Aucune église romane de l'Hérault ne remonte à Charlemagne.

Mais c'est à ce temps ou plus loin même, à l'époque mérovingienne, qu'il faut attribuer le curieux baptistère de Vénasque (Vaucluse), au plan quatrifolié, qu'étudie M. Labande. Ses quatre absides ressemblent à celles de la cathédrale de Vaison ; il a été construit quand les évêques de Carpentras ont établi leur résidence sur les hauteurs fortifiées où se dresse l'église actuelle de Vaison. Il date probablement du commencement du VIIe siècle ; il a été réparé au XIIIe. Il est remarquable par sa décoration intérieure faite de la dépouille d'édifices anciens, et par l'ordonnance de ses quatre hémicycles accolés à un quadrilatère irrégulier.

Notons une communication sur le trésor de l'église d'Apt, par M. l'abbé A d'Agnel : reliquaires émaillés des XIIe et XIIIe siècles, buste en ivoire roman, étendard arabe du XIIe siècle, bouteille en verre de Venise, étole brodée du XIVe siècle, chemise de saint Elzéar de Sabran, etc.

1. *Mém. de la Soc. archéol. de Montpellier*, 1re série, vol. I, p. 342.

Société archéologique du Midi de la France. — Dans son bel article sur les tombeaux (1), Viollet-le-Duc décrit le magnifique mausolée du XIIIe siècle, conservé à l'église de Saint-Salvy de Toulouse avec l'image des deux défunts agenouillés devant la Vierge, « un homme et une femme », dit-il. Il s'est trompé : ce sont deux hommes, deux frères, deux chanoines. M. le baron de Rivières rectifie cette erreur ; il a eu connaissance d'une copie de l'épitaphe levée au XVIIIe siècle, dont il donne le texte entier, et il refait la description du monument, qui fut polychromé.

1. *Diction. d'archéol.*, t. IX, p. 29.

M. Ed. Forestier a fait connaître un précieux manuscrit de la fin du XVe siècle: c'est le bréviaire bénédictin superbement enluminé de l'abbaye de Moissac. Il présente au point de vue de la confection un intérêt particulier : il montre comment procédaient les scribes et les enlumineurs. Il y a des miniatures inachevées, ou simplement silhouettées. Une des miniatures (la dédicace de l'église) semble avoir servi de modèle à l'une des célèbres tapisseries de Montpezat.

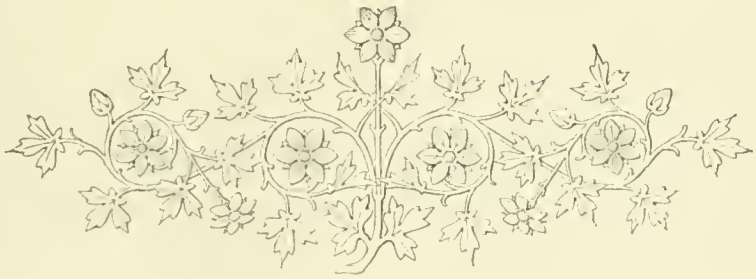
Cette année la Société, toujours si active, a fait une excursion à Nojac, Avignon et à Varen

---

Le 43e Congrès des Sociétés savantes de Paris et des départements se tiendra à Alger en 1905. La séance d'ouverture aura lieu le mercredi 19 avril, à deux heures. Les travaux du Congrès seront poursuivis pendant les journées du jeudi 20, samedi 22 et mardi 25 avril. La séance de clôture aura lieu le mercredi 26, à deux heures.

L'École préparatoire à l'enseignement supérieur des lettres à Alger a proposé les sujets suivants : 1° Étude comparée des objets en silex trouvés en Égypte et dans le Sahara algérien ; 2° Les gravures rupestres de l'Afrique du Nord ; 3° Age des sépultures indigènes en pierres sèches du nord de l'Afrique ; 4° La céramique berbère et ses origines ; 5° Origine de l'écriture libyque ; 6° La domination carthaginoise et la civilisation punique en Algérie ; 7° Réparation et étendue des communes romaines en Algérie ; 8° L'agriculture dans l'Afrique du Nord : cultures, hydraulique agricole, mode d'exploitation ; 9° L'architecture chrétienne dans l'Afrique du Nord et ses origines orientales ; 10° Fouilles à faire dans les mines berbères arabes.

L. C.



Bibliographie.

FRUEHHOLLAENDER (1450-1550), von Dr Franz DÜLBERG.

Erste Folge : *Die Altarwerke des Cornelis Engebrechtszoon und des Lucas von Leyden in dem Staedt: Museum zu Leiden*. XXV Tafeln mit text. 40 Marck.

Zweite Folge : *Althollaendische Gemaelde im Erzbischöfl. Museum zu Utrecht*. XXV Tafeln. 40 Marck.

LES PLUS ANCIENS MAITRES HOLLANDAIS (1450-1550), par le Dr DÜLBERG.

Première série : *Les retables de Cornelis Engebrechtszoon et de Lucas de Leyde du Musée communal de Leyde*. XXV planches et texte.

Seconde série : *Anciennes peintures néerlandaises du Musée archiépiscopal d'Utrecht*. XXV planches et texte. Haarlem, H. Kleinmann et Cie, editeurs.

DEPUIS quelques années, les studieux, les écrivains d'art et même cette partie du public qui cherche à acquérir des notions générales sur le développement historique de la peinture, ont pris en singulière faveur les peintres antérieurs à ce que l'on a nommé la *Renaissance :* c'est-à-dire les maîtres qui, échappant à l'influence de l'Italie, ont manifesté dans leurs créations un caractère tout à la fois personnel et en même temps national, ou, si l'on aime mieux, régional. Nous avons eu, successivement, les Expositions de « Primitifs flamands », à Bruges, de Primitifs français, au Louvre, des Maîtres de l'ancienne École de Cologne et de Westphalie, à Dusseldorf, en même temps que l'Exposition d'Art ancien à Sienne, où une assez large part était faite à la primitive École de peinture de Sienne. Jusqu'à présent, le public dont nous venons de constater le penchant actuel, l'orientation nouvelle, n'a pas encore été invité à étudier, ou tout au moins, à examiner, les travaux des maîtres néerlandais encore peu connus : ceux-ci cependant sont dignes de la faveur dont jouissent les peintres d'autres nationalités dont les œuvres ont fait la fortune des expositions que nous venons de rappeler.

Assurément les peintres hollandais du XVIIe siècle jouissent d'une célébrité mondiale ; leurs œuvres brillent pour ainsi dire au premier rang dans les galeries publiques et les collections particulières de toutes les nations; mais la Néerlande a eu aussi son École de « Primitifs » importants, et si leurs créations n'ont pas encore été réunies dans une exhibition, où, convenablement classées, elles seraient présentées au public avec les renseignements qu'un livret bien fait peut donner, il y a lieu d'espérer qu'une Exposition de ce genre se fera bientôt, soit à Amsterdam, soit dans une autre grande ville de ce pays laborieux et artiste. Car, on ne saurait se le dissimuler, pour goûter tout le charme pénétrant de ces peintres naïfs et savants, observateurs et religieux, simples et pourtant subtils, il faut les voir réunis entre eux, sans être distraits par le voisinage souvent tapageur et parfois charlatanesque des virtuoses de la Renaissance.

En attendant que cette idée mûrisse et fasse son chemin, voici une publication que je tiens à signaler aux lecteurs de notre *Revue*, et qui semble bien de nature à préparer les voies à une Exposition de Primitifs néerlandais.

Un savant allemand, le docteur Franz Dülberg, s'est proposé d'éclairer de ses études et de ses recherches l'histoire encore à faire de l'École néerlandaise, dans sa première période. La peinture hollandaise du XVIIe siècle, si brillante, si populaire, et dont les produits se voyent partout, comme nous venons de le dire, a trouvé, de tous temps, des historiens érudits, très dévoués à leur tâche ; il n'en est pas de même des maîtres qui ont prépare en Hollande cette remarquable floraison. Les charmes de l'art néerlandais, dans sa prime jeunesse, nous dit M. Franz Dülberg, n'ont été pour ainsi dire goûtés et connus que de quelques érudits, qui semblent n'avoir guère tenu à faire apprécier le résultat de leurs investigations. Ils paraissent avoir renoncé à faire l'éducation du public, en propageant de bonnes reproductions, capables de faire goûter tout au moins l'esprit et le caractère de ces anciens peintres. La plupart de leurs travaux n'ont donné lieu à aucune publication, ou ne l'ont été que par des gravures généralement mauvaises, avec des attributions souvent inexactes. On ne trouve à cet égard d'indications de réelle valeur, que dans des ouvrages entièrement épuisés, comme le catalogue d'une Exposition du *Burlington fine arts club*, organisée à Londres en 1892, ou par la publication érudite de la galerie R. V. Kaufmann, à Berlin.

Il y a donc beaucoup à faire dans ce domaine, et M. Dülberg l'a entrepris, avec le concours d'éditeurs dévoués, MM. H. Kleinmann et Cie, à Haarlem, qui ne semblent vouloir rien ménager pour rendre accessibles au public, par des reproductions excellentes, aussi fidèles que le permettent les procédés aujourd'hui si perfectionnés de la phototypie, les œuvres des plus anciens maîtres néerlandais. Cette entreprise n'est pas exempte d'une généreuse hardiesse : le pros-

pectus de l'ouvrage nous apprend qu'elle ne jouit, quant à présent, ni de l'appui du gouvernement, ni du patronage d'aucune Académie. C'est donc du public seulement que l'auteur et les éditeurs attendent le succès du travail.

Le plan de l'ouvrage ne semble pas rigoureusement tracé ; cependant chronologiquement, l'étude entreprise est délimitée par les dates de 1450 à 1550. L'auteur ne compte pas s'en tenir exclusivement à l'étude des peintures qui existent dans les églises, les musées et les collections particulières ; ses recherches s'étendront aussi aux dessins et esquisses qui ont préparé ces peintures, aux anciennes gravures qui ont conservé le souvenir des œuvres perdues ou restées ignorées, et enfin à tout ce qui peut projeter quelque lumière sur la période séculaire indiquée.

Deux livraisons ont paru,et elles sont de nature à bien faire comprendre l'esprit et la valeur de l'œuvre entreprise. La première traite exclusivement des retables de Cornelis Engebrechtszoon et de Lucas de Leyde, conservés dans le musée communal de Leyde. Elle comprend XXV planches in-f° et texte.

Ces planches ne reproduisent pas autant de peintures différentes : ainsi, pour un très remarquable retable de Cornelis Engebrechtszoon,nous avons une feuille pour la predella qui sert de base au panneau principal, représentant le Crucifiement, reproduit par une seconde planche : quatre feuilles donnant les volets peints des deux côtés, puis une série de planches d'études, offrant, dans des proportions plus grandes, le développement des groupes et des parties les plus intéressantes de cette œuvre magistrale.

Nous ajouterons que ces planches en phototypie sont excellentes : elles ne laissent rien à désirer comme exactitude : mais elles sont en même temps d'une égalité de ton, d'une tenue et d'une limpidité que l'on n'obtient que rarement par le procédé employé. En les étudiant on fait vraiment connaissance avec le maître, à la couleur près, naturellement. Mais quelle est l'invention qui permettra de nous donner la tonalité musicale des maîtres ?

La seconde série comprend l'étude et la reproduction d'un assez grand nombre de panneaux de l'ancienne École néerlandaise, la plupart sont conservés actuellement au musée archiépiscopal d'Utrecht, et dont les autres font partie de la collection de Mgr van Heukelum, l'érudit président de la Gilde hollandaise de St-Bernulphe. Les artistes auteurs de ces peintures sont généralement inconnus : leurs œuvres, restées anonymes, prouvent combien est utile l'étude approfondie que M. Dülberg se propose de faire, et à quel point son entreprise peut être féconde. A côté de ces peintures sans nom d'auteur, nous avons des maîtres néerlandais qui, de leur vivant, ont joui d'une véritable célébrité, et dont les travaux ne peuvent avoir tous disparu, comme Jean Mostaert ; comme le peintre Jean Joest de Haarlem, occupé de 1505 à 1508, à Calcar, aux beaux panneaux du retable de l'église de cette ville qui heureusement existent encore. Il y aurait bien d'autres maîtres encore à citer, et d'autres œuvres à examiner et à décrire. On voit que la tâche entreprise par M. le docteur Dülberg n'est pas petite. Nous lui souhaitons tous les encouragements que pourront lui donner dans ses recherches, les trouvailles inattendues, et l'accueil du public intelligent et lettré.

J. Helbig.

DOCUMENTS SUR LA SCULPTURE FRANÇAISE DU MOYEN ÂGE, publiés sous la direction de Paul Vitry et Gaston Brière, attachés des musées nationaux. Recueil in-folio de 140 planches contenant 940 documents de statuaire et de décoration. Paris, atelier photomécanique, D. A. Longuet, 250, faub. St-Martin.

Tous ceux qui se sont occupés de l'histoire de la sculpture française ont reconnu combien il était ma laisé de se procurer les documents photographiques nécessaires à leurs travaux. Sans doute beaucoup de monuments sont photographiés et publiés, mais, dispersés chez les éditeurs ou dans d'innombrables recueils, ils sont difficilement accessibles et le plus sûr moyen d'en avoir une reproduction est souvent d'aller la faire soi-même, son appareil à la main. Il semblerait que la publication d'une sorte de *corpus* de la sculpture française eût dû tenter une de nos académies ; l'antique, par malheur, les occupe presque uniquement et de longtemps elles ne nous donneront ce tableau complet de l'art soit du moyen âge, soit moderne, qui serait pour les travailleurs d'une si évidente utilité. MM. Vitry et Brière n'ont certes pas prétendu y suppléer dans l'excellent album qu'ils publient sur la sculpture du moyen âge ; ils savent que, pour donner une idée à peu près exacte de l'activité des imagiers français, des milliers de reproductions seraient à peine suffisantes et ils n'avaient que 140 planches à leur disposition ; mais, grâce à un choix très heureux de monuments, ils ont su nous présenter comme un résumé de l'histoire de la sculpture française du XIIe au XVIe siècle, et ce résumé est singulièrement intéressant aussi bien pour les amateurs d'art que pour les artistes.

Ce n'est certes pas le lieu de faire ici un tableau de la sculpture du moyen âge et de rappeler, d'après les documents mis sous nos yeux, son admirable évolution depuis les premiers temps romans jusqu'à la veille de la renaissance ; nous devons nous borner à marquer l'intérêt spécial du recueil que nous présentent MM. Vitry et Brière. Avant eux en vérité, il en avait été publié d'analogues,et celui de M. Marcou est classique ; mais M. Marcou ne nous donnait de reproductions que des monuments moulés au Trocadéro et, tout en reconnaissant l'intelligence qui a présidé à la constitution de ce musée, il est certain qu'il est encore loin d'être complet : c'est ainsi que le XVe siècle, qui est une des plus intéressantes périodes de transition dans l'art européen, en est à peu près absent. De plus, les morceaux entrés au Trocadéro, aisément accessibles aux travailleurs, sont aujourd'hui parfaitement connus, tandis que des milliers d'autres, non moins parfaits, ni moins caractéristiques, demeurent inédits. Ce sont ces monuments inédits que MM. Vitry et Brière se sont surtout efforcés de mettre en lumière. Tout en faisant leur part aux grandes cathédrales déjà publiées, à Chartres, à Reims, à Amiens, ils ont prétendu encadrer ces sculptures de tant d'autres que leur offraient des églises de moindre importance, mais où de non moins excellents imagiers avaient « ouvré ». Ils ont donc fouillé les collections des *monuments historiques*, M. Martin-Sabon les a laissés puiser à leur gré dans ses incomparables portefeuilles et beaucoup d'archéologues et d'amateurs se sont fait un devoir de se dessaisir en leur faveur de clichés rares et pris souvent à grands frais. Ils ont ainsi réuni près d'un millier de documents, dont un très grand nombre n'avaient jamais été mis au jour et qui, fort bien reproduits par les procédés de M. Longuet, réserveront des surprises aux érudits même qui croyaient le mieux connaître cet inépuisable sujet. Ceux-ci trouveront dans ce livre la matière de fructueuses comparaisons et les simples curieux d'art, à le feuilleter seulement, pourront se faire une idée exacte, tant les diverses parties en sont judicieusement proportionnées, du grand développement historique de la sculpture française, l'une des plus nobles et des plus riches parmi les productions de l'esprit humain au moyen âge.

Cet album est le premier que publient les ateliers de M. Longuet et il leur fait honneur : il faut espérer que la faveur qui l'accueille permettra à l'éditeur de lui donner de nombreux pendants, et d'abord une seconde partie s'impose. MM. Vitry et Brière ne nous ont conduits qu'à la fin du moyen âge ; il faut qu'ils nous donnent la sculpture des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, nous amenant jusqu'à l'art moderne et peut-être ce second album nous réservera-t-il autant de surprises que le premier. On ne saurait négliger non plus la peinture, et rien ne serait plus intéressant et plus nouveau aussi qu'une histoire de la peinture française du moyen âge au moyen d'un recueil chronologique de miniatures bien choisies ; la récente exposition des *Primitifs français* a attiré sur elle l'attention du public et lui a montré ce qu'avait été l'art de nos enluminieurs. Les arts industriels,eux aussi,pourraient fournir des volumes: orfévrerie, ivoires, mobilier. Bref la matière est immense, elle est inépuisable, et si même l'éditeur s'avisait de demander à MM. Vitry et Brière un second volume de *Documents sur la sculpture française du moyen âge*, ils sauraient le lui fournir non moins intéressant que le premier, et certainement encore sans venir à bout d'un tel sujet.

Raymond KOECHLIN.

DIE KUNSTWERKE DER MUENSTERKIRCHE ZU ESSEN, publié par la Fabrique d'église de la paroisse Saint-Jean à Essen, décrit par G. HUMANN. Dusseldorf, L. Schwann, 1904. Portefeuille gr. in fol. de 72 planches phototypiques ; un vol. texte gr. in-8°, XII-404-37 pp., 60 fig. : Prix : 80 marcs.

LE trésor d'Essen, l'un des plus remarquables de l'Allemagne, fait maintenant l'objet d'une publication qui est de tout point digne de lui. De nombreuses planches exécutées avec tout le soin que la maison Kühlen de M/ Gladbach sait apporter à ses reproductions, représentent les pièces du trésor proprement dit, deux vues intérieures de l'église abbatiale et tous les objets anciens de valeur que celle-ci possède. Ces planches embrassent une période de l'histoire de l'art qui s'étend depuis le VIIIe ou IXe siècle (à cette époque appartient un évangéliaire) jusqu'à la première moitié du XVIIIe (certaines dinanderies de cette date sont les plus récents objets reproduits).

L'éditeur a su donner au volume qui accompagne ces reproductions une clarté et une correction qui facilitent la lecture et qui plaisent au premier coup-d'œil.

Quant au texte de l'ouvrage, écrit par M. Humann, il apporte pour ainsi dire avec lui ses lettres de créance. C'est d'une part, une notice succincte mais documentée sur l'histoire de l'abbaye, et de l'autre, une série de principes critiques (1) acquis par expérience personnelle de l'auteur et utiles pour déterminer la provenance

1. Ce chapitre, publié en annexe, a déjà paru en 1902 dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*. M. Humann a d'ailleurs pu profiter en plus d'un endroit de l'ouvrage de ses publications antérieures.

des œuvres d'art du moyen âge. Ce chapitre est surtout richement documenté sur le séjour à l'étranger d'artistes et sur l'échange d'objets, deux causes fréquentes de déconvenues pour qui veut se rendre compte des diverses tendances artistiques d'une époque.

L'abbaye d'Essen fut fondée vers le milieu du IXe siècle par Altfrid, célèbre évêque d'Hildesheim, pour des chanoinesses de la règle de saint Chrodegand. Sa prospérité commença vers l'année 950. Depuis lors surtout et durant tout un siècle, Essen était une des premières abbayes de

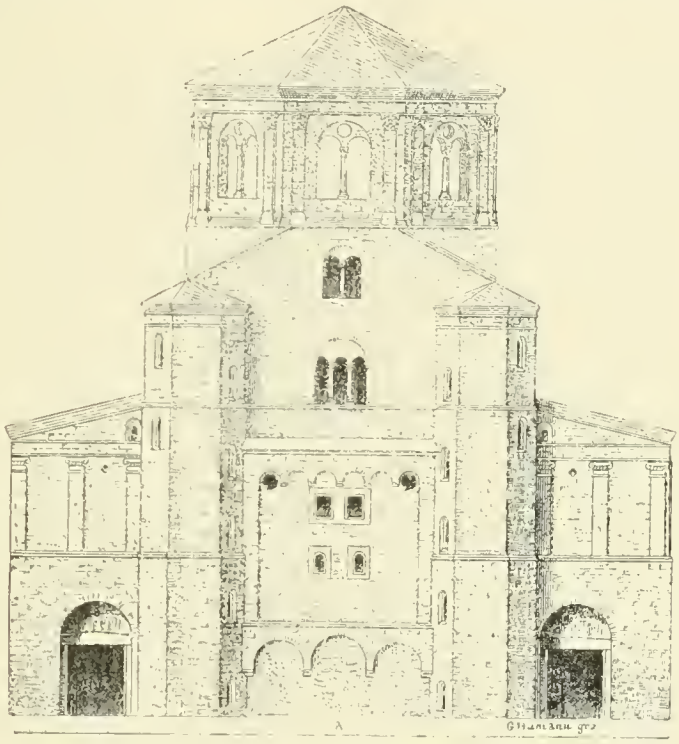


Fig. 1. — Façade occidentale de l'église abbatiale d'Essen.

femmes de l'Allemagne. Des princesses de sang impérial y prenaient l'habit, princes et empereurs lui faisaient des dotations. En 973, fut achevée sa grande église commencée sous Altfrid et peu

on relève les noms de Mathilde (973-1011), petite-fille d'Otton le Grand ; de Sophie (1011-1039) fille d'Otton II et de l'impératrice Théophanie, célèbre dans l'histoire des arts ; enfin de Théo-

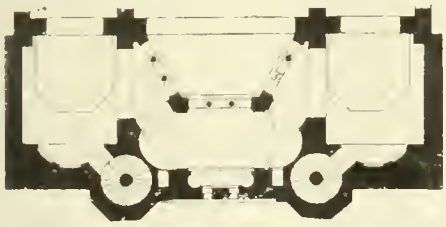


Fig. 2. — Section horizontale du 1^r étage.

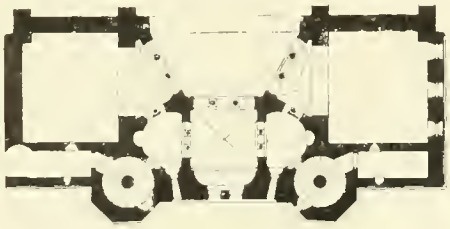


Fig. 3. — Section horizontale du 2^d étage.

Partie occidentale de l'église.

après, des maîtres probablement italiens (M. Humann se propose de revenir sur la question), construisirent le remarquable chœur occidental *(fig. 1-3)*, dont la rotonde d'Aix-la-Chapelle fut peut-être le modèle mais non le modèle servilement imité. Parmi les abbesses de cette époque

phanie (1039-1056), petite-fille de l'impératrice du même nom et nièce de l'abbesse Sophie. Ces trois noms suffisent pour expliquer la richesse du trésor d'Essen en orfévrerie de l'époque ottonienne. Beaucoup d'objets précieux acquis alors ont été heureusement conservés jusqu'à nos jours.

Parmi ceux dont il faut regretter la disparition, on compte en première ligne la châsse de saint Marsus qui datait probablement de l'époque de Mathilde et qui fut détruite en 1794 devant la menace de l'invasion révolutionnaire. Il en existe peut-être encore deux ou trois débris de plaques repoussées (pl. 20 [2] et [3], pl. 39 [3]).

Toute une catégorie d'objets d'art conservés à Essen remonte donc à l'époque des Ottons ou même à un âge antérieur. Ce sont les pièces les plus importantes du trésor; aussi M. Humann les étudie-t-il avec un soin presque méticuleux (pp. 37 à 285), et les planches (3 à 39) les reproduisent avec le plus de perfection. Signalons d'abord les trois évangéliaires qui figuraient durant l'été dernier à l'Exposition de Düsseldorf. Le plus ancien (pl. 3-9) appartient sans doute à l'abbaye depuis la fondation de celle-ci, car il date du VIIIe ou du IXe siècle et il contient dans ses miniatures des éléments de l'art précarolingien. On y remarque une croix portant, au centre, un médaillon avec le buste du Christ qui, d'après l'auteur, est le plus récent spécimen connu de ce type iconographique; on y voit aussi des lettres formées au moyen d'animaux (1) *(fig. 4 et 5)*. — Les deux autres évangéliaires (pl. 26-29; 34-38) datent du Xe ou du XIe siècle. Ils sont remarquables par leur écriture très régulière et par la variété de dessin qui règne dans les canons de concordance. L'un des deux possède le plat inférieur de sa couverture (pl. 25) et des raisons convaincantes permettent de lui restituer aussi le plat de devant (pl. 24) : une plaque remarquable en ivoire entouré d'un bel et large encadrement en or repoussé. Ce travail au repoussé est d'une finesse qui trahit nettement une influence byzantine, il donne la date de la couverture, puisqu'on y voit THEOPHANIA ABB. prosternée aux pieds de la Vierge, qui comptait parmi les patrons de l'église abbatiale.

L'ivoire, que nous reproduisons ici d'après la planche 24 (2), trahit un art beaucoup moins parfait *(fig. 6)*. Il est apparenté entre autres à une pièce du Musée de Bruxelles provenant de la collection Essingh de Cologne. M. Humann

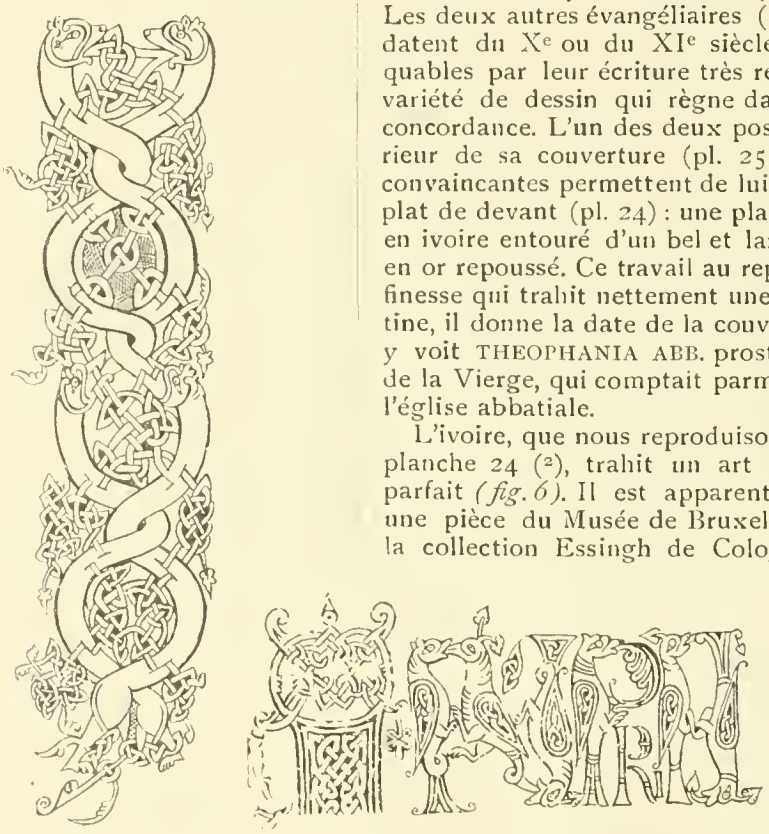


Fig. 4 et 5. — Lettres ornées tirées d'un évangéliaire du VIIIe ou IXe siècle.

connaît le catalogue Essingh (1) et aussi l'ivoire de Bruxelles (p. 228), mais il ignore que les deux pièces ne font qu'une et par là même il est plus porté à mettre en doute leur authenticité. Qu'on nous permette de quitter un instant le bel ouvrage dont nous avons à nous occuper, pour examiner brièvement si cette authenticité peut vraiment être contestée.

L'ivoire d'Essen et celui de Bruxelles dépendent sans aucun doute d'un même modèle ; ils ont entre eux des ressemblances frappantes, non seulement par les sujets représentés et leur groupement, mais même par certaines particularités très secondaires ; d'autre part il existe entre eux de nombreuses divergences de détail.

Si l'une des deux pièces est la copie de l'autre, c'est plus probablement l'ivoire de Bruxelles qui a été le modèle, loin d'être un faux, comme le soupçonne M. Humann. En effet, l'artiste de la plaque de Bruxelles n'avait à envier à son con-

1. *Katalog der Sammlung Essingh*, Cologne, 1865, N° 850.

1. M. Strzygowski a, récemment encore, affirmé l'origine orientale de ces motifs. *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1903, p. 230 ; *Der Dom zu Aachen*, Leipzig, 1904, p. 53

2. Les autres figures reproduites ici sont insérées dans le texte de M. Humann et ne peuvent pas donner une idée des planches de l'ouvrage.

current ni l'habileté du ciseau ni la science iconographique. Il rend les vêtements avec souplesse, les attitudes avec vérité et la délicatesse de sa sculpture montre ses attaches byzantines. C'est l'opinion émise par M. Destrée dans son *Catalogue des Ivoires* (1), et elle conserve toute sa valeur après que M. Humann a démontré que l'ivoire d'Essen est sorti des ateliers carolingiens. Une sculpture aussi grossière que celle-ci ne pouvait être prise pour modèle par l'artiste de Bruxelles. Mais, ce qui plus est, cet artiste était aussi un iconographe entendu qui ne devait pas davantage apprendre chez son concurrent les traditions de l'imagerie religieuse. Son Christ en croix

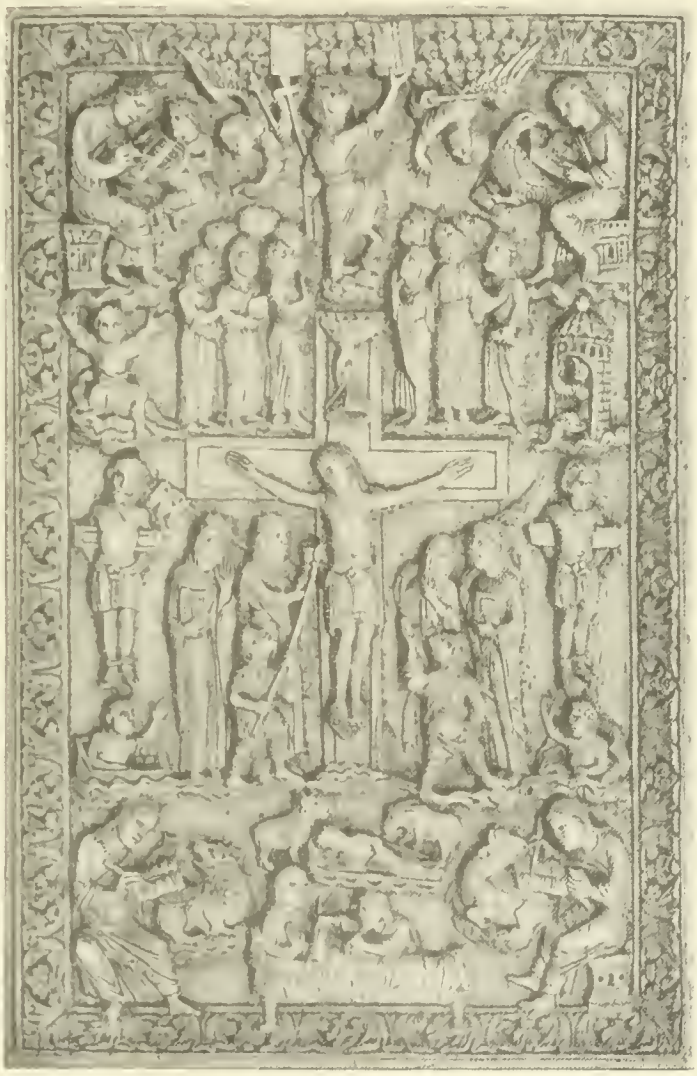


Fig. 6. — Ivoire de la couverture d'un évangéliaire du Xe ou du XIe siècle.

porte le *colobium* à manches, son Christ au berceau lève une main bénissante, hardiesse remarquable, tout imprégnée du profond symbolisme du moyen âge ; enfin, à côté du porte-éponge il place un vase qui, depuis le manuscrit oriental de Rabulah (année 586/7) (2) se retrouve dans de nombreuses scènes de crucifiement, soit porté par la main du soldat, soit, comme dans notre cas, placé à côté de la croix. Citons un seul exemple de cette dernière particularité : une fresque de S. Maria Antiqua sur laquelle le Christ est aussi

1. Bruxelles. 1902, pp. 27 et suiv.
2. La miniature du manuscrit de Rabulah se retrouve dans REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, t. I, Louvain, 1885, p. 540 ; LABARTE, *Histoire des arts industriels*, Paris, 1864, pl. 80, etc.

vêtu du *colobium* (1). L'ivoirier d'Essen, s'écartant moins des types généralement admis, a négligé le vase et la main bénissante du Christ au berceau, et il a revêtu du *perizonium* le Christ en croix. Un détail de sculpture a peut-être été mal interprété par lui : sur la plaque de Bruxelles les symboles des évangélistes semblent porter le livre des évangiles ouvert sur leurs ailes. Ces ailes sont devenues à Essen une sorte de natte placée sur le dos des animaux. Cependant l'ivoire d'Essen possède certaines autres particularités qui lui sont propres. Aucune ne suppose chez l'auteur une grande initiative. Signalons une

Fig. 7. — Rinceaux recouvrant un fourreau d'épée du Xe ou du XIe siècle.

ornementation par traits gravés et pointes légères sur les vêtements, l'intérieur des livres, etc. Dans un cas elle manifeste une intention iconographique: la croix du bon larron comme celle du Christ est entourée par un trait gravé, tandis que celle du mauvais larron est laissée sans ornements.

Il existe à Essen deux autres ivoires anciens (pl. 10), mais ils sont assez peu remarquables.

Quant aux objets d'orfévrerie de l'époque ottonienne, elles forment un ensemble qui trouverait difficilement son pareil ailleurs. On connaît l'épée (pl. 11) dont le fourreau est orné au repoussé de rinceaux à feuillages *(fig. 7)* dans lesquels se jouent des animaux réels ou fantastiques. M. Humann l'attribue au Xe ou XIe siècle et à un art apparenté au byzantin, si tant est que l'épée n'ait pas été importée d'Orient de toutes pièces. Sept planches (12-19) reproduisent le devant et le revers, le détail des émaux et des bâtes des quatre croix fameuses, relativement bien datées, pièces capitales du trésor. L'une d'elles est un don d'Otton de Souabe et de l'abbesse Mathilde, deux autres remontent sans doute à la même époque que la première et la quatrième date de l'abbatiat de Théophanie. Les opinions sur l'origine de ces pièces d'orfévrerie et de leurs émaux sont des plus contradictoires. Des auteurs très estimés comme Kondakoff ont émis leur jugement sans avoir eu l'occasion d'examiner de près les objets. D'après M. Humann, une partie des émaux, ceux à simples ornements, sont des objets de commerce de provenance orientale. Parmi les émaux à figures, l'émail de la première croix qui représente Otton et Mathilde accuse davantage, par la perfection de son dessin et par son coloris,

Fig. 8. — Bâtes d'une croix datant de l'an 1000 environ.

un atelier byzantin sans cependant échapper complètement à l'influence occidentale. M. Humann distingue, mieux qu'on ne l'a fait jusqu'à présent, la valeur relative des divers émaux. Il ne parvient cependant pas à élucider complètement la question des origines. — Les bâtes de ces objets sont tout à fait remarquables *(fig. 8)*.

De l'époque ottonienne il faut signaler encore une Madone avec l'Enfant (pl. 30-32) en feuilles d'or battues fixées sur une âme de bois. Groupe d'un modèle grossier, aux yeux, en émail cloisonné, d'une dureté barbare, mais qui n'en est pas moins une œuvre importante pour l'histoire de la plastique de cette période du moyen âge, et l'objet le plus remarquable exécuté d'après cette technique. M. Humann n'admet pas que la Madone aurait primitivement possédé un nimbe dont les émaux se retrouveraient en partie sur la croix de Théophanie. Les couronnes de la Madone et de l'Enfant sont dues à la même technique que les croix. L'auteur les date comme elles du Xe ou du XIe siècle.

Un beau petit cadre reliquaire (pl. 33) est à rapprocher de la croix de Théophanie. L'auteur examine avec une grande érudition à quel usage il a pu servir. Il tend à y voir une ancienne crosse d'abbesse et, puisque les crosses de cette forme

1. D'après A. VENTURI elle serait de l'année 1100 environ. *Storia dell' arte italiana*, t. II, Rome, 1902, fig. 178 et pp. 257 et suiv.

ne furent pas en usage en Occident, il serait disposé à lui assigner une origine orientale.

Trois planches (21-23) sont consacrées au célèbre chandelier à sept branches, autre objet ca-

Fig. 9. — Chandelier de l'arc de Titus.

pital dans son genre. On y lit le nom de sa donatrice, l'abbesse Mathilde. C'est bien de la grande abbesse du XIe siècle qu'il s'agit et non pas

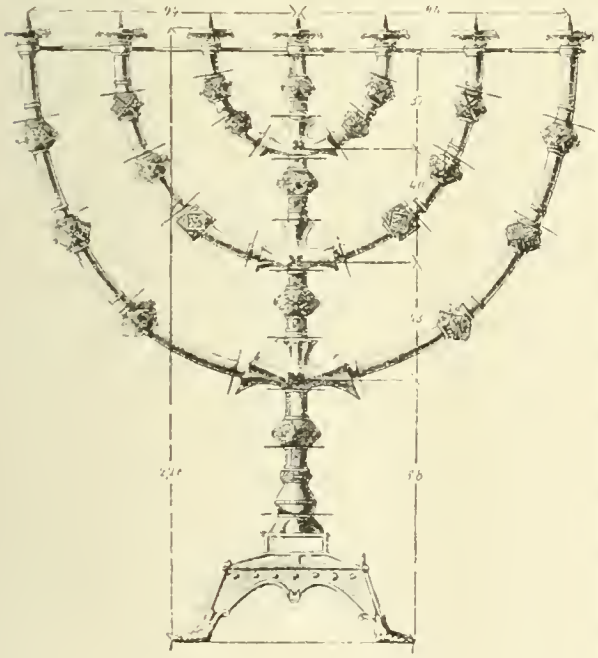


Fig. 10. — Chandelier d'Essen.

d'une donatrice plus récente, puisqu'on retrouve sur les chapiteaux de la crypte, œuvre de l'époque postérieure de Théophanie, des sculptures dont le dessin est repris à l'ornementation du chandelier. La forme de celui-ci se retrouve déjà sur l'arc de Titus *(fig. 9)* mais non pas les belles proportions que l'artiste d'Essen a données à son œuvre *(fig. 10)*. M. Humann trouve celle-ci supérieure à toutes les œuvres similaires (1). D'aucuns ne seront peut-être pas de son avis et verront plus d'élégance dans certains chefs-d'œuvre de l'époque gothique *(fig. 11)*.

On voit sur les nœuds du chandelier d'Essen des feuillages encadrés par des dessins géométriques *(fig. 12)* et sur la tige des branches en-

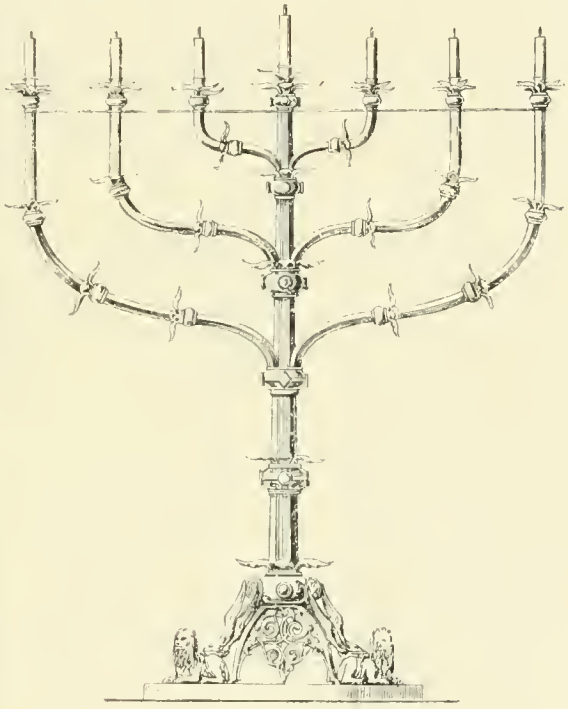


Fig. 11. — Chandelier de Brunswick.

lacées dans lesquelles se jouent des animaux. Ici encore nous sommes en présence d'une œuvre d'importation byzantine ou exécutée par un artiste byzantin. Elle contraste avec la rudesse des ouvrages en bronze de l'école d'Hildesheim.

Outre ces objets fameux le trésor d'Essen possède de la même époque quelques pièces moins remarquables. Signalons une fiole et deux nœuds en cristal de roche *(fig. 13)* à propos desquels M. Humann s'engage dans des considérations très intéressantes sur la provenance et la nature de ces sortes d'objets.

Ce n'est d'ailleurs pas à propos de l'un ou

1. Le chandelier de Lierre cité par M. Humann d'après d'ALLEMAGNE (*Histoire du Luminaire*, Paris, 1891, p. 163) est inconnu dans cette ville.

l'autre objet seulement que l'auteur donne à son étude un aspect plus général : il décrit toutes les œuvres de la période ancienne du trésor d'Essen avec abondance de détails ; il étudie avec soin leur iconographie, il les compare aux objets similaires, il examine la part que l'art oriental peut avoir dans leur facture, il ne néglige rien de ce qui touche au commerce des objets d'art et à leurs centres de production.

Les objets des époques suivantes conservés à Essen n'ont plus la même importance que ceux dont nous venons de parler quoiqu'il y ait encore là des pièces de valeur. Mais, si leur valeur archéologique est beaucoup moindre, d'autre part elles relèvent d'un art encore vivant, qui continue à inspirer nos artistes. Pour cette raison M. Humann leur accorde des notices moins étendues (pp. 286 à 400), mais il étudie avec soin leur valeur esthétique et, parmi les œuvres analogues, il signale avant tout celles, d'origine allemande, qui sont le plus dignes d'être imitées. Il y a là des descriptions d'objets que les artistes liraient avec autant de profit que les historiens : tels les articles concernant les ostensoirs et

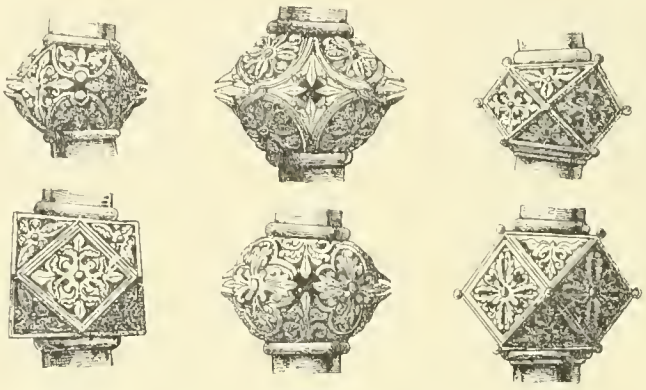


Fig. 12. — Nœuds du chandelier d'Essen.

monstrances-reliquaires des XIVe et XVe siècles (pl. 44 à 47, 52, 56, 57, 60), dont le plus remarquable (pl. 60) mesure 77 centimètres de hauteur et date de 1480. Le trésor possède aussi : six calices datant du XIVe au XVIe siècle, dont un des plus récents est remarquable par ses formes inspirées par l'architecture (pl. 53-54) ; deux cassettes romanes (pl. 40 à 42) ; des bras-reliquaires du XIe (pl. 39), du XIIIe (pl. 43 et 46[3]) et du XVe siècle (pl. 55).

Une riche collection d'agrafes (pl. 62), bijoux profanes du XVe siècle, rehaussés d'émail des orfèvres et de perles, ont été reproduits ici même, mais moins fidèlement, par M. Arthur Verhaegen (1). Ils rappellent les joyaux dont Van Eyck et les autres peintres flamands de l'époque aiment à parer leurs personnages.

Sept belles planches (63-69) sont consacrées aux tableaux d'autel que Barthélemy Bruyn exécuta vers 1522 et qui figuraient, eux aussi, à l'Exposition historique de peinture à Dusseldorf. Signalons encore une lame funéraire en laiton de 1560 (pl. 70) dont les dessins sont inspirés par une Renaissance très pure, alors qu'un reliquaire de 1643 (pl. 71) présente encore un mélange des deux styles.

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1887.

Lorsque l'on considère quels nombreux et utiles renseignements contient l'ouvrage de M. Humann, et quelle étonnante érudition on y trouve, on regrette que l'absence de tables alpha-

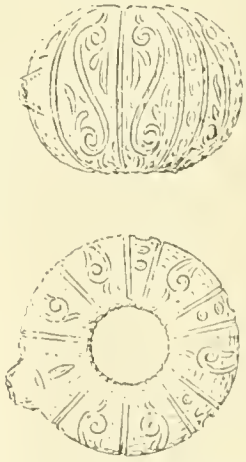


Fig. 13. — Nœud en cristal d'Essen.

bétiques ne permette pas de s'en servir plus aisément. Peut-être aussi une description sommaire placée en tête des articles aurait-elle son utilité : elle aurait groupé en bonne place les renseignements essentiels : l'âge présumé, les

dimensions et la matière des objets, détails que l'on a parfois de la peine à trouver dans le texte des études.

En décrivant les cristaux orientaux conservés à Essen, M. Humann énumère les objets du moyen âge en verre ou en cristal à ornementation gravée. Nous reproduisons ici un nœud de calice qui n'est pas cité dans la série et qui, sans être inconnu, a passé assez inaperçu jusqu'à présent.

Il appartient à un calice roman de l'église Saint-Jacques à Louvain. Ce calice servit en 1380 pour transporter de Cologne au couvent des Augustins à Louvain, une partie d'hostie miraculeuse vénérée encore aujourd'hui sous le nom de Sacrement de Miracle. Le pied du calice fut vendu durant la Révolution française, mais la coupe, large et peu profonde, en argent battu et doré, existe encore. Elle appartient à l'église Saint-Jacques depuis 1808 (1). Le pied actuel est

Fig. 14.— Nœud de calice de l'église Saint-Jacques à Louvain.

une restauration moderne exécutée en 1874 sous la direction de M. le baron Bethune.

Le nœud du calice *(fig. 14)*, en cristal de roche, est orné de quatre médaillons gravés. Les interstices sont remplis de dessins géométriques très simples ; les médaillons eux-mêmes contiennent un griffon et trois animaux qui ressemblent à des chiens. Deux animaux sont affrontés, les deux autres adossés mais se regardent. Tous se tiennent debout, relèvent la queue et la patte de devant qui est à l'arrière-plan. Cette ornementation rappelle les anciennes étoffes orientales.

Le pommeau du sceptre royal de Hongrie, conservé au château d'Ofen est, à notre connaissance, l'objet qui ressemble le plus au nœud de calice de Louvain. D'après la description du chanoine Bock (2), il est orné de trois médaillons contenant un animal accroupi (chien ou lion) à la queue relevée. Bock soupçonne que ces animaux ont une signification symbolique. Il rapproche le nœud d'Ofen des ampoules de Saint-Marc à Venise sur lesquelles on lit des inscriptions coufiques.

R. Maere.

1. *Liber confraternitatis sanctissimi Sacramenti miraculosi* (manuscrit de l'église Saint-Jacques), fol. 98v. Nous devons ces divers renseignements historiques à M. J. Wils, attaché à la Bibliothèque de l'Université de Louvain.

2. Fr. Bock, *Kleinodien des heiligen römischen Reichs*, pl. 15, fig. 22.

LA COLLECTION CARRAUD AU MUSÉE NATIONAL DE FLORENCE, par Gerspach. Paris, Goupil et Cie. Prix : 5 fr.

Un collectionneur français, L. Carraud, mort à Florence en 1888, a légué à cette cité une très remarquable collection composée de plus de 3000 pièces ; elle comprend : peinture, sculptures, bijoux, objets servant au culte, ivoires, armes, tissus, céramiques, etc.

La pièce la plus remarquable est le célèbre *flabellum* de Tournus, du IXe siècle, décrit par M. de Linas, dans notre *Revue*.

Notre collaborateur M. Gerspach a été chargé par la maison Goupil d'un travail sur la collection Carraud ; il l'a fait avec sobriété et clarté. La tâche était des plus difficiles.

L'éditeur a mis dans cet ouvrage un soin et un luxe remarquables ; le nombre des objets représentés est d'environ 150.

LE DÉGAGEMENT DE L'ÉGLISE ST-PIERRE A LOUVAIN par M. V. Vingeroedt. — Broch in-8° de 40 pp. illust. Louvain, Zeck, 1904.

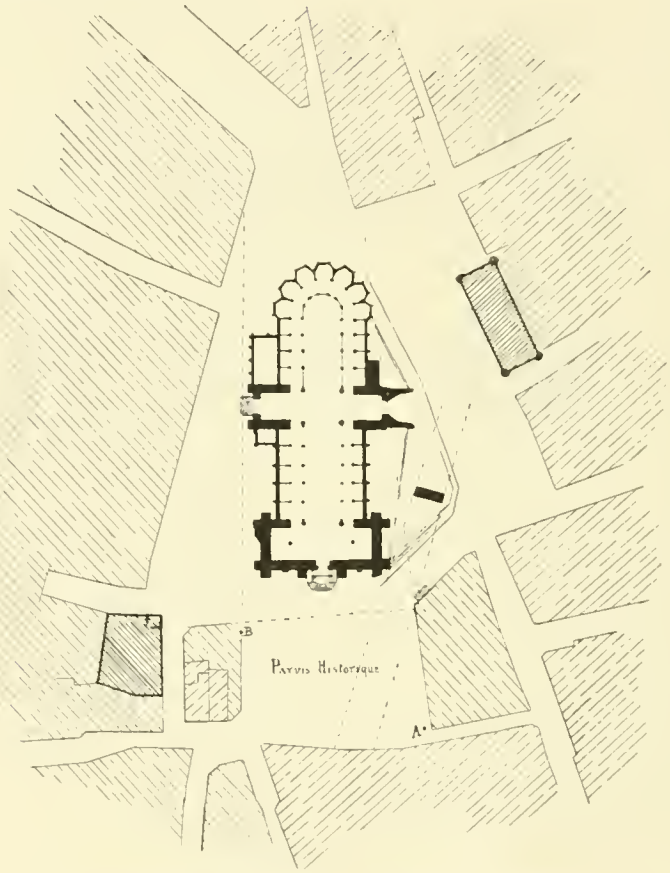
Le remaniement prématuré de nos vieilles villes, en vue de leur prétendu embellissement, commencé avant toute étude sérieuse de l'architecture édilitaire, a causé de réels désastres, et la ville de Louvain a vu commettre la faute la plus colossale et la plus célèbre en ce genre lors du percement de la rue de la Station. Pareille insanité n'est plus à craindre de nos jours, il faut du moins l'espérer, car il y a de toutes parts des hommes qui s'assimilent les principes d'un art longtemps ignoré, et qui a ses règles respectables. M. Vingeroedt vient de se livrer à une consciencieuse étude, au sujet du futur dégagement de la collégiale de Saint-Pierre, et il a laborieusement creusé la question.

Tout d'abord un examen historique lui a révélé le programme élaboré par le maître de l'œuvre qui dressa le plan des tours célèbres et instables de la collégiale ; il a pu en déduire le programme conçu par Josse Metsys, et qui comportait l'établissement d'un *parvis historique* s'étendant jusqu'à la rue aux Tripes. C'était un plan en forme de trapèze de 60 mètres de

largeur environ dans les deux sens. L'œuvre architecturale fut conçue en conformité avec le parvis, qui était relativement étroit, à cause des fortifications qui enserraient la ville.

Le cadre qu'on donna primitivement à l'église était triangulaire, et de son côté le parvis affectait la forme d'un triangle tronqué ; M. V., en pensant aux méthodes de triangulation des architectes anciens, est tenté d'y voir l'application de leurs règles eurithmiques (?). Il fait remarquer avec raison combien l'établissement d'un tel cadre, se rapprochant du chœur relativement peu élevé, s'épanouissant là où les tours pointent dans le ciel, serait digne de la conception d'un maître d'œuvre médiéval.

On voit que la solution de la question est subordonnée à celle de la réédification, bien peu probable, des tours. La Grand'Place et la place Marguerite sont des places *encadrées ;* la restauration intégrale ferait de ces deux places unies



Plan d'ensemble du dégagement Saint-Pierre à Louvain.

au nouveau parvis une place *bâtie* englobant l'église ; ce serait superbe, mais c'est un rêve.

L'auteur étudie une solution plus pratique pour l'hypothèse où l'on renonce à la réédification de tours, et il conclut que dans cette éventualité le *parvis historique* devrait être réalisé en raison des exigences plus larges de l'œuvre moderne ; dans le premier cas le parvis devrait être agrandi par la démolition du bloc de la rue des Juifs et du bloc du *Petit Paradis.*

M. V. poursuit cette étude dans des détails que nous devons négliger ici. Il s'attache à rechercher le moyen d'atténuer la faute commise par l'éventrement de la Grand'Place et propose d'établir une sorte d'écran qu'accentueraient encore des élargissements nouveaux et nécessaires de l'hôtel de ville. Son projet a obtenu l'agrément de l'autorité supérieure.

Cette étude est une des plus intéressantes auxquelles ait encore donné lieu la théorie de la *construction des villes*, et en la traitant avec une grande sagacité, M. V. a rendu un signalé service à la ville de Louvain.

L. Cloquet.

TRIOMPHE DE LA TRÈS SAINCTE VIERGE, CHANTÉ PAR LES PÈRES BÉNÉDICTINS, par D. Bernard Joliet. Grand in-4° de 16 pp., édit. de luxe. 1 héliogr. Abbaye Saint-Maur de Glanfeuil (Baronville), 1904.

L'abbaye de Saint-Maur possède une riche collection de documents relatifs à l'iconographie de saint Benoît ; elle comprend une curieuse gravure du « Triomphe de la Très Saincte Vierge » célébré par les fils de S. Benoît, où la Vierge se voit entourée de 25 personnages historiques identifiés et quantité de sujets allégoriques à inscriptions. Dom Joliet, qui publie cette intéressante œuvre de gravure, a pu identifier l'auteur, E. Moreau de Rennes, et déterminer la date approximative : 1636 à 1644. La publication, une plaquette de luxe, avec force commentaires érudits, est particulièrement opportune en ce cinquantième anniversaire de la définition de l'Immaculée Conception, car, parmi les louanges adressées à la Vierge Marie sur cette estampe, il est fait maintes mentions de sa Conception sans tache.

L. C.

ASSOCIATION DES AMIS DE L'UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER.

Nous recevons une élégante plaquette, où nous trouvons, sous la plume de M. Joubin, professeur d'archéologie, un rapport sur la remarquable collection délaissée par feu le chanoine Didelot (bien connu de nos lecteurs), et acquise par la Faculté des Lettres de Montpellier. Cette collection représente plus de trente ans de recherches patientes et plus de cinquante mille francs de frais d'établissement. Le chanoine Didelot y a réuni les moulages des monuments les plus caractéristiques de l'art du haut moyen âge dans le Midi de la France.

M. Joubin cite notamment une très riche série de sarcophages chrétiens provenant de la Provence, du Languedoc, de la Catalogne, des frises très précieuses d'églises de la même région, notamment de Beaucaire, d'Arles, de Vienne, de Grenoble... des fragments d'architecture, chapiteaux, linteaux, tympans, modillons, etc... bref, tous les éléments d'une histoire de l'art dans le Midi de la France au moyen âge.

M. Joubin décrit scientifiquement les pièces principales, et en donne de bonnes reproductions.

Comme nous l'avons fait connaître naguère, l'Université de Montpellier a eu la faveur de pouvoir acquérir ce trésor. Elle l'a obtenu pour une somme minime (4500 fr.), grâce à la bienveillance de la famille du regretté chanoine.

L. C.

ZUR KRITIK DER RESTAURATION DES AACHENER MÜNSTERS.

CONTRIBUTION A LA CRITIQUE DE LA RESTAURATION DE LA CATHÉDRALE D'AIX-LA-CHAPELLE, par K. Faymonville. Aix-la-Chapelle, *Aachener Verlagsund Druckerei Gesellschaft*, 1904.

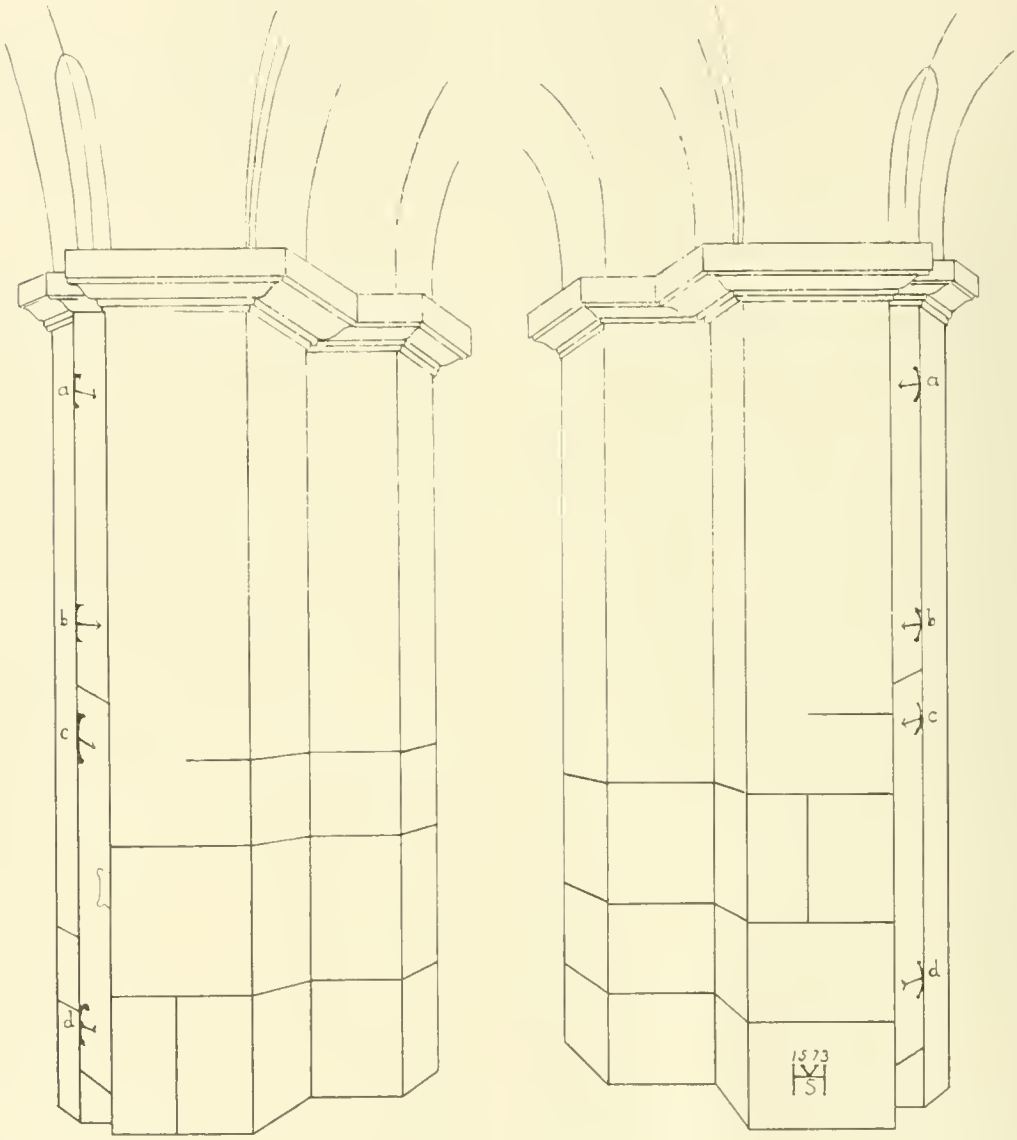
Les critiques émises dans le courant de l'année 1903 par le prof. Strzygowski, dans son mémoire intitulé *La Cathédrale d'Aix-la-Chapelle et sa déformation*, ont fait éclater le mécontentement qu'avait suscité parmi des hommes du métier la façon dont est comprise cette restauration et ont réveillé le grand intérêt qui s'attache à la décoration intérieure du monument. Une vive polémique s'en est suivie entre partisans du *Karlsverein*, comité qui a pris sous son égide la remise en état de l'église, MM. Schuchhardt, Schaper, et le prof. Buchkremer d'une part, MM. l'archiviste E. Vichoff, le chanoine G. von Bezold et le prof. Dehio d'autre part.

M. Strzygowski protestait en général contre les travaux exécutés jusqu'ici pour l'établissement du prétendu revêtement « carolingien » en mosaïque et en marbre ; il reprochait au *Karlsverein* d'avoir fait précipitamment entamer des travaux d'une opportunité contestée. M. Buchkremer, pris directement à partie, s'est attaché à justifier les agissements du Comité (1). Au siècle dernier, l'intérieur de l'église palatine était dans un état de délabrement qui appelait de prompts travaux de réfection ; ceux qu'on a exécutés depuis 1899 trouvent surtout en lui un chaud défenseur. Il restait à établir que l'église construite par Charlemagne comportait un revêtement en marbres et mosaïques, à l'instar des édifices byzantins de Ravenne, etc. Aucun texte de l'époque ne le prouve et pour se guider on ne possède que le tableau peint en 1573 par le peintre flamand Hendrik van Steenwyck. C'est de l'examen de cette peinture que M. Buchkremer a été amené à conclure que les parois verticales de la chapelle ont possédé de tels revêtements. C'est par une étude plus approfondie du même tableau et de deux répliques, reproduites dans son livre que M. Fay-monville s'attache à prouver le contraire.

Ainsi, là où M. Buchkremer n'avait vu que des joints des plaques de marbres, notre auteur voit avec plus de raison, ce nous semble, l'indication de l'appareil des pierres de taille dont sont construits les piliers. Le peintre, en effet, ne montre ces joints que là où l'enduit à la chaux a pu être enlevé par le frottement des passants au cours de plusieurs siècles. D'autre part, dans les ferrures

1. *Aachener Politisches Tageblatt*, 1904, N° 55.

que montre le tableau (*a*, *b*, *c*, *d* de la figure ci-dessous), M. Buchkremer avait cru reconnaître des pièces d'attache, des doguets destinés à fixer les pièces du revêtement en marbre. Après avoir fait observer la symétrie de position de ces ferrures horizontales, et la direction divergente de leurs branches, M. Faymonville conclut que le peintre a voulu figurer les pentures des légers vantaux en bois qui jadis formaient armoire dans l'angle des piliers.



Piliers de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle.

Les objections ci-dessus et d'autres développées dans le livre que nous analysons, prouvent qu'on ne doit procéder aux travaux de restauration qu'après examen approfondi. On est tenté de souhaiter que les travaux en cours à Aix-la-Chapelle soient suspendus provisoirement afin d'éviter des erreurs irréparables.

E. C.

KIRCHLICHE KUNSTALTERTUMER IN DEUTSCHLAND.

ŒUVRES ANCIENNES D'ART CHRÉTIEN EN ALLEMAGNE, par H. LERGNER, avec nombreuses planches chromo et plus de 500 fig. dans le texte. Leipzig, 1904, Chr. Herm, Tauchnitz. c. a. 6 livraisons à 5 Marks.

La matière est vaste et embrasse non seule-

ment les édifices religieux, mais aussi le grand et le menu mobilier, le décor, les inscriptions et les statues. Le sujet est traité avec ampleur aux points de vue multiples de l'art, de la liturgie et de l'histoire. L'auteur étudie l'art chrétien à travers la période qui va du XIe au XVIIIe siècle et se limite géographiquement aux pays de langue allemande. Il suit l'évolution de la basilique et, dans la livraison parue, il la poursuit jusqu'à l'époque gothique. Ces développements, qui préludent à l'apogée de l'art médiéval en Allemagne, offrent un vif intérêt encore augmenté par une riche illustration.

Après M. Dehio, M. Bergner rectifie une erreur répandue, notamment que la *Hallenkirche* n'aurait été connue qu'en Allemagne. Or ces églises à deux ou trois nefs d'égale hauteur comprises sous un comble unique étaient répandues dès l'an 1000 en France et en Italie septentrionale ; on y fit les essais les plus intéressants pour les voûter.

Ajoutons que si l'église en rotonde n'a pas trouvé grande application pour les édifices du culte régulier, elle est devenue typique dans la construction d'une série de chapelles dont celle d'Aix-la-Chapelle reste la plus importante.

Après avoir étudié les diverses dispositions en plan, l'auteur entreprend de suivre le développement du style envisagé dans la coupe et l'élévation des édifices ; puis il passe à l'examen des détails de ceux-ci : la mouluration, les colonnes et piliers, les fenêtres et portes, les pavements, les plafonds et combles, etc. Le texte comporte de nombreuses références bibliographiques. L'ouvrage de M. Bergner est un classique des plus recommandables.

E. C.

JUAN DE COLONIA, par Vincente LAMPEREZ y Romea. — Petit in-8° de 150 pp. ill. Valladolid, Imprimerie de La nueva Pincia, 1904.

Notre distingué correspondant espagnol, M. Vincent Lamperez y Romea, qui s'est signalé par la part importante qu'il a prise au Congrès international d'architecture tenu l'été dernier à Madrid, et depuis longtemps par l'étude soutenue et féconde en découvertes de l'histoire de l'architecture dans la péninsule, vient de publier une étude sur Jean de Cologne qu'il avait présentée naguère au Ve Congrès de Burgos.

On sait qu'au XVe siècle le roi de Castille, Don Juan II, grand protecteur des arts, accueillit à sa cour quantité d'artistes étrangers, qui contribuèrent à la construction et à la décoration des églises espagnoles. C'est alors que se fit sentir une recrudescence de l'influence du Nord, qu'antérieurement avaient exercée les écoles de l'Ile de France, de la Normandie, de l'Ordre cistercien. Maintenant intervient celle de la Flandre et de la Bourgogne. Anvers, Bruges, Bruxelles envoient en Espagne leurs artistes avec leurs marchandises, leurs retables et leurs tapis. Or, parmi les artistes les plus remarquables fut Jean de Cologne, l'auteur des chapelles de la Visitation, de la Conception à la cathédrale de Burgos, l'architecte principal de la Chartreuse de Miraflores. L'auteur a puisé dans les archives de précieux renseignements sur le maître, dont il a pu fixer la naissance à l'année 1440. Il procède de l'école de Dijon, d'où il est venu à Burgos.

M. Lamperez y Romea nous présente Jean de Cologne à la fois comme un architecte puissant dans la conception des ordonnances monumentales, et comme un dessinateur fin et délicat dans le décor des édifices. Il éleva avec un goût exquis les aiguilles de la cathédrale, traça dans un style sévère et pur les chapelles de la Conception et de la Visitation, et montra son talent d'ornemaniste dans le triforium.

C'est lui qui importa en Castille la nouvelle forme d'architecture, celle du gothique fleuri, que J. Guas, D. Copin, M. Carpintero et Annequin Egas devaient pousser à son extrême richesse. L'architecture Catalane est moins chargée que celles de Tolède et de Salamanque; celle de Burgos est fine, noble et délicate. Jean de Cologne est le fondateur de cette école nombreuse, qui brilla à Burgos à la fin du XVe et dans le XVIe siècle, et forma en général des architectes qui étaient à la fois des sculpteurs. C'est par lui que les tombeaux de Carthagène, les œuvres de Gil de Siloë, de Diégo de la Crux, s'apparentent à l'école bourguignonne, aux tombeaux de Dijon, aux œuvres de Claus Sluter et de Claus de Werve. Dans l'architecture, on voit les formes germaniques et flamandes se fondre dans le style espagnol comme à la chapelle du Connestable (attribuée parfois à notre maître), œuvre trop délicate pour pouvoir être attribuée à un artiste du terroir ; peut-être est-elle due à Gil de Siloë, le collaborateur de Jean de Cologne. Un trait de cette union hispano-germanique réside dans la voûte en étoile, telle qu'on la voit dans la chapelle de la Conception, tandis que la multiplicité des nervures marque une parenté avec les œuvres hispano-mahométanes. Ces voûtes en étoile, avec les flèches ajourées et hardies, forment comme la condensation lapidaire de l'idéal infusé dans l'architecture espagnole du temps par le maître Jean de Cologne.

L. CLOQUET.

SANTA MARIA IN VALTURELLA, par M. Attilio Rossi. — In-8° de 100 pl. photo. Rome, Loescher, 1904.

La modeste église de Valturella nous intéresse par son architecture romano-ogivale et surtout par de fort belles œuvres d'art ancien qu'elle possède. Elle offre la disposition basilicale, à trois nefs inégales,séparées par de grandes arches plates et lourdes en cintre brisé, qui portent sur des piliers trapus. Elle est couverte d'une charpente apparente ; son chevet plat est accosté de deux chapelles dont l'une, celle du côté de l'Évangile, est seule ancienne. Des bandes alternatives de marbre coloré recouvrent les murs du chœur, séparé de la nef par un arc triomphal en demi-cintre. La façade n'a d'intéressant qu'une rose fort curieuse, s'ouvrant sur une archivolte que soutiennent deux colonnettes engagées, motif qu'on rencontre dans la région à la fin du XIIe siècle, notamment, dans des formes plus développées, à l'abbatiale de Fossanova.

Ce qui fait l'intérêt spécial de ce petit monument, c'est que, d'après M. Rossi, elle se rapporte à cette série d'églises gothiques élevées dans la province romaine au courant du XIIIe siècle par les Bénédictins bourguignons, sur laquelle M. Enlart a fait des publications révélatrices, telles que Fossanova, Casamari, Viterbe, etc. C'est ce qui permet d'attribuer l'église de Valturella au commencement du XIIIe siècle.

On y conserve un curieux autel en bois couvert de sculptures que Kircher a daté de 1304, mais qui, selon notre auteur, aurait été tout au moins remanié. L'autel, moderne, s'abrite sous un élégant ciboire du style de celui de Saint-Laurent hors les murs à Rome.

De remarquables statues de la Vierge sont conservées à Santa-Maria. L'une, assise dans un fauteuil de marbre de forme archaïque, évoque le type de la madone achérotype ; une seconde, de style roman pur, est une des plus majestueuses et des plus nobles *sedes sapientiæ* romanes que l'on puisse voir; une troisième est un type remarquable de Madone du XIVe siècle, également assise, française d'allure,un peu épaisse de visage: le corps est très courbé, les draperies sont gracieuses ; cette statue rappelle celle de l'église Saint-Jacques de Louvain.

Signalons encore une sorte de limbe en demi-lune, provenant d'un reliquaire du XIIIe siècle. Il a figuré en 1898, à l'exposition d'Orvieto comme un dossier de chaise. Au centre l'*Agnus Dei* entre les *quatre* emblèmes évangéliques, entourant le trône de gloire ; rangés tout autour, 24 personnages à mi-corps, sans doute des prophètes et des apôtres.

Il faut noter en outre un beau chandelier arabe, une croix processionnelle fort intéressante et un curieux candélabre à sept branches. Ces objets sont décrits avec soin et érudition, et comparés aux similaires existant en divers pays. Cette petite monographie prendra place parmi les meilleures contributions à l'histoire de l'art médiéval italien.

Nous laissons de côté les développements historiques et légendaires, y compris la critique des documents d'archives touchant l'histoire du sanctuaire.

L. CLOQUET.

L'ÉGLISE DE CORMEILLES EN PARISIS, par A. BESNARD. — In-4° de 50 pp. illustré. Paris, Lechevalier, 1904.

Nos lecteurs connaissent l'auteur de la belle monographie de Saint-Georges de Boscherville, dont nous avons rendu compte. Ceux qui suivent les Congrès de la Société centrale d'architecture ont lu avec plaisir les fidèles rapports qu'il a donnés dans l'*Architecture* de plusieurs excursions et visites de monuments ; ces articles sont agrémentés de croquis remarquables où nous retrouvons la même main d'artiste, que dans de jolies vignettes illustrant le livre dont nous nous occupons maintenant.

L'église de Cormeilles n'annonce pas, par son extérieur biscornu et en partie moderne, les curiosités archéologiques qu'elle conserve à l'intérieur de la nef, remaniée à diverses époques et qui appartenait aux XIIe, XIIIe, XIVe et XVIe siècles. Notons-y une série de chapiteaux d'époques diverses, gardant à travers les siècles, même de l'époque romane à celle de François Ier, une certaine harmonie d'allure. On trouve au chœur des nervures de la toute première époque, des croisées d'ogives comme celles de Morienval, de Marolles et du déambulatoire de Saint-Martin des Champs.

Cormeilles est une des rares églises gothiques qui offrent une crypte ; celle-ci est motivée par la déclivité du sol de l'emplacement du chœur; L. Gonse l'avait signalée comme un exemple unique avant 1150 de crypte sur croisée d'ogives. Le profil des bases, fréquent dès 1130, ne se retrouve plus après 1150 ; elle paraît par le développement de ses voûtes (qui sont ici nervées) postérieure à celle de Saint-Denis. La crypte semble avoir été bâtie et le chœur commencé, après 1145, par l'illustre abbé Suger.

L. CLOQUET.

LA CATHÉDRALE DE ROUEN AVANT L'INCENDIE DE 1200. — LA TOUR SAINT-ROMAIN, par MM. M. ALLINNE et A. LOISEL. — In-8° illustré de 88 pp. Rouen, Lecerf, 1904.

Après un abrégé historique s'étendant des origines à l'invasion normande, MM. Allinne et Loisel s'occupent spécialement de la tour Saint-Romain.

A la suite de Viollet-le-Duc, les archéologues considèrent généralement cette belle tour comme le témoignage de l'influence prépondérante du style de l'Ile de France en Normandie. Les auteurs de cette étude la revendiquent au contraire comme « l'aboutissement naturel du style normand ». Selon plusieurs, le clocher sud de Chartres serait le prototype de la belle tour rouennaise.

C'est ici le nœud de la question. On a invoqué la lettre qu'Hugues, archevêque de Rouen, écrivit en 1145 à Thierry, évêque d'Amiens, montrant des pèlerins de Normandie attelés volontairement à l'œuvre de Chartres. De cette collaboration pieuse à l'œuvre chartraine, on ne peut rien conclure quant à une filiation d'école. Bien plus, il est douteux que le clocher de Chartres, ce prototype, soit antérieur à celui de Rouen.

Si l'on compare les deux tours, on y trouve à côté de certaines ressemblances naturelles avec des monuments contemporains et voisins, des différences notables. La tour de Saint-Romain reproduit l'aspect classique des tours normandes, notamment des étages légèrement inégaux, et l'on n'y voit point, comme à Chartres, une colonnette posée sur le sommet d'archivoltes en tiers-point des baies de l'étage intermédiaire. Les bases des deux tours sont nettement différentes. Nulle analogie n'existe entre les contreforts des deux clochers. Les chapiteaux de celui de Chartres sont tous archaïques ; ceux de celui de Rouen varient d'étage en étage, évoluant de la volute romane à la crosse et à la campane gothique.

C'est plutôt dans les édifices normands, tels que l'abbatiale de Jumièges, qu'il faut chercher le prototype du clocher de Rouen.

Les auteurs entrent dans des détails précis et techniques pour décrire cette construction et fixer la succession des reprises de l'œuvre.

Ils discutent ensuite l'étendue des ravages infligés à la cathédrale par l'incendie de l'année 1200. Ils établissent que les dégâts ne furent pas considérables et ne modifièrent pas l'architecture du monument dans son gros œuvre. L'édifice actuel renferme encore des parties notables des dernières années du XIIe siècle. Il paraît clair que, ni Henri d'Andeli, ni Ingelram, maîtres maçons signalés dans des textes du XIIIe siècle comme ayant travaillé à la cathédrale, ne peuvent en avoir fourni le plan. L'œuvre est bien normande, et du dernier quart du XIIe siècle.

Tel est, en résumé, l'objet de l'intéressante étude entreprise par M. Allinne en collaboration avec M. l'abbé Loisel, ancien élève de l'école des Beaux-Arts.

Leur travail sera complété par un second volume où sera étudiée l'église du XIIe siècle et ses remaniements du XIIIe ; nous comptons y trouver une bonne définition de l'architecture normande. D'autres études encore sont promises par ces auteurs, de qui nous attendons une monographie complète de la cathédrale de Rouen.

L. C.

ÉTUDES SUR LES PORTAILS IMAGÉS DU XIIe SIÈCLE, LEUR ICONOGRAPHIE ET LEUR SYMBOLISME, par Gabriel FLEURY. — Gr. in-4° de 300 pp illustré. Mamers, G. Fleury, 1904. Tiré à 100 exemplaires. Prix : 20 francs.

L'iconographie des portails romans et les caractères et filiations de leurs sculptures sont deux questions à l'ordre du jour. La première a déjà été portée plusieurs fois au programme des sessions de la *Gilde de St-Thomas et St-Luc*, sans avoir toutefois provoqué de discussion approfondie. Notre collaborateur, M. Sanoner, s'est attaché de son côté à réunir les matériaux pour l'étude de cette question iconographique, et nous avons fait part à nos lecteurs de ses consciencieuses analyses. Quand aurons-nous la conclusion des études de ce genre ? En ouvrant le beau volume que vient de publier M. G. Fleury, avec un luxe qui fait honneur à ses presses estimées, nous avons espéré trouver la synthèse à laquelle tendent les recherches de l'espèce : on ne peut dire qu'elle soit faite, mais elle est largement ébauchée.

Quant à la question de la filiation des écoles de sculpture, qui se pose naturellement en présence de ces somptueux portails, pages capitales de la plastique médiévale, nous avons une opinion respectable à ajouter à celles de MM. Clemen, Vöge, Marignan, de Lasteyrie, etc., mais encore aucune conclusion définitive. L'auteur, dont on doit apprécier la modestie autant que la consciencieuse prudence, éclaircit bien des points de détail, précise bien des données, fournit de fidèles descriptions, établit des rapprochements utiles, mais il donne peu de conclusions nettes.

M. Fleury, le premier, en convient dans son introduction; il n'a pas promis plus qu'il ne donne. Son intention a été surtout de livrer à la discussion une remarquable série d'observations pré-

cises et très intéressantes, faites avec une entente parfaite du sujet, et d'éclaircir au surplus un certain nombre de points de détail ; c'est beaucoup déjà, que de nous fournir la description fidèle, avec de belles reproductions photographiques, des plus importants portails de l'époque romane en France ; d'établir en outre quantité de judicieux rapprochements entre leur sculpture et leur iconographie.

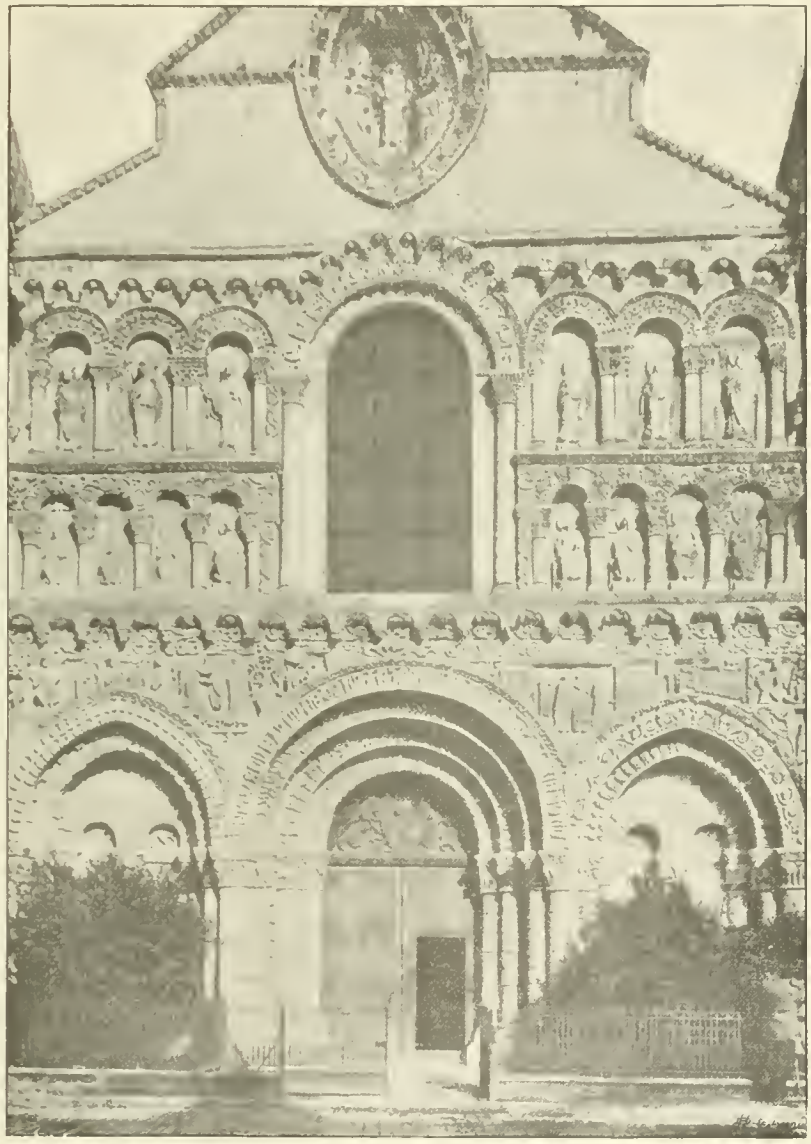
Même à ce dernier point de vue, l'auteur se dégage quelques grandes lignes. Il établit un parallèle entre les portails du Nord et ceux du Midi.

Portail septentrional de Saint-Étienne de Bourges.

Les premiers offrent généralement, hormis celui d'Autun, sur leur tympan, l'image du Christ Docteur, entouré des emblèmes évangélistiques : c'est la transcription sur pierre de la vision de saint Jean, aux chapitres IV et V de l'Apocalypse; en outre, leurs jambages offrent fréquemment la représentation des rois de Juda et des ancêtres du Christ; tandis que dans le Midi, les tympans, très vastes, nous présentent le tableau développé du jugement dernier. Les ancêtres du Christ y sont remplacés par les apôtres. Au Midi domine la figure du Christ, juge ; au Nord, celle du docteur suprême et du Christ triomphant. Au Mans, à Bourges, à Chartres, le Christ est dans

la gloire : en Provence,il est couronné, non nimbé; la gauche s'appuie sur le haut du livre au lieu de le tenir par le côté. Quant à l'ordonnance de la composition, on constate dans le Nord un certain nombre de portails précédés d'un porche (souvent ajouté comme celui du Mans, qui est l'objet d'une longue dissertation : c'est le plus ancien de la série, avec celui de St-Loup de Naud).

M. Fleury nous fait suivre une certaine progression dans l'emploi de la statuaire, à partir du portail septentrional de Bourges, qui n'a pas encore de figures dans les voussures, et n'en a



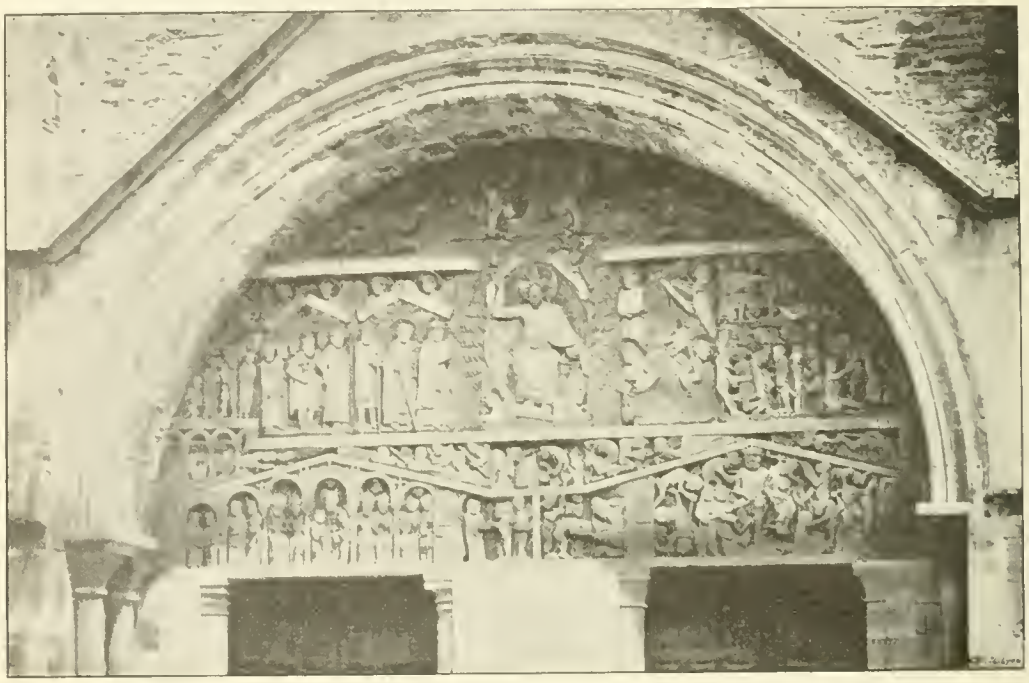
Façade de Notre-Dame la Grande à Poitiers.

possédé que trois dans les pieds droits. Au Mans apparaissent des scènes sculptées dans les archivoltes et des statues sont accolées aux jambages. A Avallon, le double thème plastique est complètement développé. Au portail méridional de Chartres se montre le tiers point. A Senlis, on constate une innovation dans le thème symbolique des voussures, où se déroule l'arbre de Jessé. L'auteur s'attache à démontrer que c'est à tort qu'on a supposé un trumeau dans le porche du Midi au Mans ; la preuve du contraire réside dans une bien curieuse disposition : le linteau est non seulement soulagé par un arc de décharge, mais encore par deux claveaux de

celui-ci, prolongés par le bas et encastrés dans sa masse.

Dans le Midi, la disposition diffère en quelques points ; un seul portail à statues-colonnes reste debout, celui de Valcabrère. On trouve dans cette région deux variantes. En Provence, les voussures sont lisses ou toriques, les jambages carrés, non ébrasés, avec les personnages taillés plutôt qu'adossés. Les pieds-droits sont garnis de colonnes dégagées, séparant les statues. Des frises à personnages prolongent le linteau dans les pieds-droits. St-Trophime d'Arles et St-Gilles sont d'ailleurs les seuls portails imagés importants dans ce genre.

Tout le Languedoc est couvert de portails où le tympan absorbe la décoration (S. Bertrand de Comminges, Moissac, Beaulieu) et s'abrite sous une voussure profonde. Le type est le portail de Conques, si sobre dans son archivolte, si complexe dans son tympan rempli de la scène du



Portail de Sainte-Foy à Conques.

jugement dernier. Par contre, à Poitiers et à Angoulême, la décoration de nombreuses archivoltes plates prédomine sur le tympan très étroit.

Les divers portails sont décrits par notre auteur avec soin et précision. Il analyse les groupements des personnages, l'arrangement des scènes, le détail du costume. Un chapitre du travail est consacré par lui aux portails remaniés et aux portails détruits.

Celui qui désire s'initier à la question aussi ardue qu'actuelle de la progression de la statuaire romane et de la filiation des écoles de sculpture, se documentera dans le dernier chapitre, assez laborieux à suivre. Nous avons traité cette question d'après M. R. de Lasteyrie, à propos du portail de Chartres, qui en est comme le pivot. Voir notre compte-rendu sur *Études sur la sculpture française au moyen âge*) (1). M. Fleury incline à croire à l'antériorité de la statuaire du Nord. La sculpture en ronde bosse n'apparaît dans le Midi qu'à la fin du XIIe siècle, tandis qu'il la trouve dans le deuxième tiers de ce siècle à Étampes, à Châteaudun et à Chartres. (Ici une longue discussion des objections de M. Marignan relative aux dais.) S'il a gain de cause au sujet de la date du portail du Mans, toute la classification de M. Marignan est renversée.

Viollet-le-Duc a proposé huit types de portail considérés dans leur forme architecturale, correspondants à l'Auvergne, au Nivernais avec une partie du Berry, à l'Ile de France, à la Champagne, à la Picardie, à la Normandie, au Poitou, à la Saintonge, au Languedoc et à la Bourgogne.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 498.

Au point de vue des portails *imagés*, M. Fleury ne distingue, d'après les tympans et la décoration, que les deux grandes divisions indiquées plus haut (celle du Nord et celle du Midi) avec quatre types secondaires.

Au N.-O. jambages ornés de statues-colonnes représentant les ancêtres du Christ et les rois de Juda ; tympan avec Christ en gloire et tétramorphe ; aux voussures, anges thuriféraires, vieillards de l'Apocalypse.

Au N. E. statues-colonnes variées, tympans divers, figurines aux voussures, zodiaque fréquent.

Au S.-E., statues ou colonnes, employées séparément, les statues représentent les apôtres, non les rois ; scènes évangéliques reportées sur les frises.

Au S.-O. absence de statues et de colonnes ; bas-reliefs ou arcatures aux jambages ; jugement dernier au tympan : archivolte sans figures.

L. Cloquet.

LE MONOGRAMME DE LA CATHÉDRALE D'ANGOULÊME. — UNE GRAVURE DE N.-D. D'AUBESINE, par J. George. Broch., Angoulême, Chasseignac, 1901-1904.

Selon l'abbé Michon, le décor de la cathédrale d'Angoulême représente une croix. Les croisillons horizontaux sont formés chacun de deux arcades ; dans les tympans de ceux-ci, sont des triangles au décor inachevé. Dans l'un figure un monogramme inexpliqué où semble s'ajouter une équerre ; M. George y voit la marque du maître de l'œuvre. Voilà un signe lapidaire à placer hors ligne parmi les marques de tâcherons.

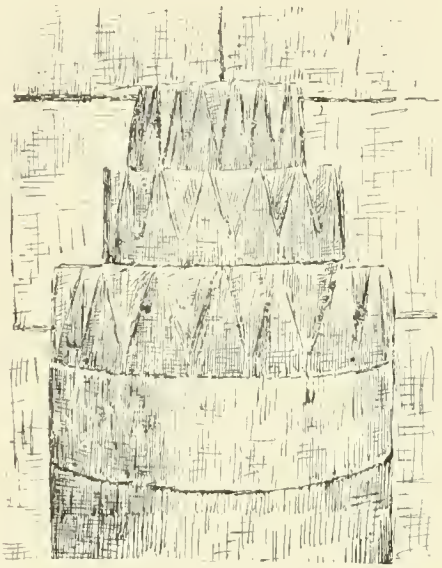
Dans une seconde brochurette, le même auteur édite une curieuse gravure : *Souvenir du pèlerinage d'Aubesine*, remontant à la fin du XVIIIe siècle.

L. C.

L'ÉGLISE DE SAINT-PIERRE DE LA ROCHEFOUCAULD. — NOTE SUR LES TROIS COIFFES DE L'ANGOUMOIS AU MOYEN AGE, par J. George, A. Guerin-Boutaud. Broch. Angoulême, Chasseignac, 1901-1902.

La curieuse abside de l'église St-Pierre vient de disparaître sous le cordeau des perceurs d'artères modernes. Les archéologues locaux ont bien fait de nous en conserver la description et un relevé.

L'abside romane était un vaste hémicycle fermant la nef unique ; l'intérieur était orné de sept arceaux contigus retombant sur des colonnes demi-engagées, comme on le voit dans tous les archiprêtrés de Pérignac et de Jurignac. Sous chacun s'ouvrait une fenêtre ; l'ensemble formait une demi-lanterne bien éclairée. Les chapiteaux offrent de curieuses sculptures. La superstructure était en bardeaux. Au dehors, l'abside était décorée des grandes arcades aveugles, entre des contreforts rectangulaires renforcés d'une demi-colonne, curieusement amortie par trois assises en retraite et ornées de zigzags aigus.



Église de la Rochefoucauld. — Amortissement de contrefort.

Les personnes qui s'intéressent au costume médiéval trouveront dans l'autre notice trois spécimens fort curieux de coiffures romanes féminines.

L. C.

JACQUES DUBRŒUCQ VAN MONS, par R. Hedicke. — Petit in-4°, 290 pp., 52 pl. Strasbourg, Heitz, 1904.

L'auteur commence par faire « un peu d'histoire de l'art plastique dans les Pays-Bas » et avance cette assertion étonnante, qu'avant 1500, ou même avant Rubens, cette contrée n'a pas connu d'art plastique national ; il n'y a que des artisans habiles, qui ne visent pas à la sculpture monumentale ! Il croit devoir ainsi méconnaître tout l'œuvre des imagiers du moyen âge, pour faire apparaître Jacques Dubrœucq, son héros, comme le premier sculpteur belge.

Celui-ci entre en scène vers 1534 à son retour d'Italie, lors de l'érection du jubé de Sainte-

Waudru de Mons, ainsi que des stalles et de la clôture du chœur, ouvrages sur lesquels il eut la haute main. Dubrœucq fournit en 1545 les panneaux de sculptures qui s'encadrent dans les bordures de marbre noir fournies par Nonon de Dinant ; l'œuvre était achevée en 1544. Ce jubé en style renaissance se dressa dans la belle collégiale dont le constructeur était resté jusqu'en plein XVIe siècle fidèle aux principes gothiques. Il fut détruit par les Vandales de la révolution française. On songea vers 1835 à le reconstruire avec les fragments recueillis de l'œuvre originelle, dont on conserve le dessin primitif.

La structure générale, encore gothique dans son ordonnance, s'inspire des jubés de Brou et de Troyes. Mais le style italien s'affirme dans les détails décoratifs, par des thèmes néo-classiques et par l'étendue donnée aux champs où les sujets sculptés se meuvent librement. Le style personnel de l'artiste s'accuse par la sveltesse des figures et leur élégance, rappelant Ghiberti, Sansovino et Michel-Ange.

L'origine des jubés est dans les balustrades et dans les ambons qui surmontaient au moyen âge la clôture ajourée du chœur. Les arcades décoratives que comportait cette clôture firent place à de véritables voûtes, quand le personnel des maîtrises, devenu nombreux, eut besoin d'une très large estrade, et qu'on finit par installer les orgues sur le jubé. A la simple clôture succéda alors un écran précédé d'un véritable portique. Ainsi prit naissance l'encombrant jubé de la renaissance, qui cacha le sanctuaire, et qu'une nécessité inévitable fit disparaître de l'entrée du chœur pour le reporter au-dessus du portail occidental. Le jubé de Mons s'inspire de ceux de Louvain, de Walcourt, de Lierre, de Tessenderloo, d'Aerschot ; la balustrade à claire voie est toutefois empruntée aux jubés français.

Dubrœucq est également l'auteur des stalles de Sainte-Waudru et de l'église disparue de Saint-Germain ; il eut pour auxiliaire le maître maçon Dethuin ; il fit aussi l'autel de Ste-Marie-Madeleine à la collégiale. Le monument funéraire des de Croy porte sa signature. Dans le transept gauche de l'église de Saint-Denis à Saint-Omer, on trouve une statue d'albâtre que M. Hédicke lui attribue ; il a signé un bas-relief qu'on voit au même lieu.

Il est possible qu'il soit l'auteur du tombeau de Jean de Henin à Boussu, des deux monuments funéraires des de Lalaing à Douai, et de l'autel de la Vierge à Ciply. C'est à tort qu'on lui attribue le buste en bronze de Marie de Hongrie.

Le sculpteur montois fut architecte : il construisit pour Marie de Hongrie le château de Binche, dont M. Hédicke a pu restituer le plan. Dubrœucq fit aussi, en 1539, les plans du nouveau château de Boussu et du pavillon de chasse de Mariemont. Il exécuta pour Charles-Quint le modèle des châteaux de Courtrai, de Gand, de Bruxelles, qui ne furent pas réalisés. On lui attribue les hôtels de ville de Beaumont, de Binche, d'Ath, de Villers et de Frasnes.

Telle est l'œuvre de l'artiste dont M. Hédicke retrace la carrière et à qui il assigne une place avantageuse dans l'histoire de l'art.

L. Cloquet.

Périodiques.

L'ÉGLISE DU PARC, par M. R. Lemaire. (*Bulletin des Métiers d'art*, fascicule de septembre 1904, pp. 65-80).

Monsieur R. Lemaire vient de publier dans cette excellente revue, une étude sur l'église de l'abbaye du Parc-lez-Louvain, de l'Ordre des chanoines de Prémontré. Construite, d'après l'auteur, de 1226 à 1228, date de sa consécration, en remplacement de l'édicule contemporain de la fondation du monastère, l'église du Parc subit, à partir du XVe siècle, mais surtout au XVIIIe, une transformation si radicale, qu'il est presqu'impossible de se faire une idée précise du plan primitif et du style de l'édifice.

A l'aide des chroniques, des documents et d'anciens dessins, un examen attentif de l'église a permis à M. Lemaire de reconstituer le plan et l'architecture du monument.

Nous croyons utile de résumer brièvement l'étude, en vue des quelques observations présentées à la suite.

L'église du Parc avait la forme d'une croix latine, comprenant un sanctuaire rectangulaire sans collatéral, un transept fort saillant avec bas-côté, dans lequel se trouvaient six chapelles orientées, une grande nef avec nefs latérales ; un clocheton dominait le comble de la haute nef, au-dessus de l'extrême travée. La façade occidentale avait trois portes, correspondant aux trois nefs.

Notons les principales modifications. Au chevet primitif fut ajoutée en 1629 par l'abbé Drusius une abside à trois pans, non pas octogonale, comme le dit l'auteur. Un siècle plus tard (1726-1730), l'abbé De Waersegghere fit raser l'aile nord du transept ainsi que le bas-côté de l'aile sud ; dans la nef de celle-ci fut aménagée la sacristie. Au même prélat est dû le changement dans l'ordre intérieur des travées. Il fit abattre

deux piliers dans chaque rangée, renforça les autres et remplaça les deux arcades primitives par une arcade à large ouverture. Les toits en appentis des bas-côtés de la nef furent enlevés. On exhaussa les murs extérieurs des bas-côtés, puis on couvrit l'édifice tout entier d'une toiture unique à deux versants.

Sous le comble, dans les murs goutterots de la haute nef, se remarquent encore les anciennes baies romanes, inscrites sous une rangée d'arcatures portées sur pilastres. Ces ouvertures sont actuellement bouchées. La façade de l'église fut renouvelée, et une grande tour carrée construite en place de l'ancien clocheton. D'énormes verrières succédèrent aux fenêtres primitives à plein cintre. Comme on pouvait s'y attendre, la décoration intérieure de l'édifice subit le contrecoup de cette modernisation. Le plafond lambrissé disparut devant les nouvelles voûtes.

Tel est le résumé des vicissitudes par lesquelles passa l'église abbatiale du Parc.

L'étude de M. Lemaire est accompagnée de deux plans : l'édifice dans l'état ancien et dans l'état actuel. Des restitutions, des reproductions d'après les anciennes gravures et quelques photographies de l'église rehaussent le travail et en rendent la lecture aisée.

Qu'il nous soit permis de faire d'abord quelques remarques au sujet des considérations générales sur l'architecture monastique, émises par l'auteur au début de l'étude. Elles manquent de précision et donnent lieu à des interprétations incertaines.

Nous admettons volontiers avec M. Lemaire la ressemblance entre le plan de l'église du Parc et celui de toute une catégorie d'abbatiales de l'Ordre de Cîteaux, parmi lesquelles on peut citer comme type Fontenay. D'après certains auteurs, Fontenay serait la reproduction du plan de la seconde église de Clairvaux, construite vers 1133-1135. De là la grande vogue de ce type chez les Cisterciens.

A l'appui de sa thèse d'après laquelle ce plan aurait été repris par les chanoines de Prémontré, l'auteur cite des exemples étrangers : Rommersdorf en Allemagne, Dommartin et Saint-Martin de Laon en France. N'eût-il pas été préférable d'abord de comparer l'église du Parc aux édifices du même Ordre existant encore en Belgique, comme Floreffe et surtout Postel, ou aux abbatiales disparues, dont le plan est connu, comme par exemple l'ancienne église abbatiale de Bonne-Espérance ; de conclure ensuite, le cas échéant, à la prédominance du mode cistercien dans le plan des églises de Prémontré en Belgique? Ces rapprochements présenteraient plus d'intérêt ; ils seraient nouveaux et auraient mieux servi la thèse de l'auteur qui s'occupe d'un édifice belge.

L'auteur s'avance trop en parlant sans hésitation d'architecture cistercienne, de style de l'Ordre de Prémontré... D'éminents auteurs, parmi lesquels nous aimons à citer MM. Anthyme Saint-Paul et C Enlart, en sont venus à nier l'existence d'une école architecturale monastique. Tout au plus peut-on admettre une certaine similitude de plan dans quelques abbatiales de l'Ordre de Cîteaux. Pour se convaincre de la l'exactitude de cette théorie, il suffit de comparer entre elles les églises de Villers, Aulne et Orval.

Nous ne pensons pas non plus qu'on puisse désigner le chevet circulaire comme une caractéristique des chapelles dans les abbatiales bénédictines, au moins en Belgique. Semblables absides se rencontrent dans d'autres églises, aussi fréquemment que chez les Bénédictins, et le chevet plat se trouve chez les Bénédictins comme ailleurs. Que l'on consulte, à défaut de monuments encore debout, les gravures des ouvrages des XVIIe et XVIIIe siècles.

Le plan des églises cisterciennes comporte un certain nombre de chapelles dites orientées, parce qu'elles occupent le bas-côté est du transept. M. Lemaire se trompe s'il croit cette disposition rare en Belgique. Elle existe dans la plupart des églises cisterciennes : Villers, Aulne, Orval et les Dunes ; chez les Prémontrés à Postel et à Bonne-Espérance.

En ce qui concerne spécialement la reconstitution de l'église du Parc, les restrictions principales à faire ont également en vue des particularités aux églises monastiques.

M. Lemaire suppose qu'à Parc le transept nord, « *d'après la règle générale* », ne fut que la reproduction exacte du transept sud. Dans une abbaye construite sur un plan normal, comme l'est celle du Parc, l'aile orientale des bâtiments conventuels vient buter contre l'une des façades du transept, tantôt au Nord, tantôt au Sud. Il s'en suit que dans le pignon du transept contre lequel est adossé le bâtiment conventuel, l'espace libre pour percer des fenêtres est très restreint, sinon nul.

Ainsi à Villers et à Aulne, les façades du transept, opposées à celles contre lesquelles se trouvent les bâtiments conventuels de l'aile orientale du monastère, sont seules garnies de baies. A Parc, où le plan est à peu près identique à celui des abbayes précitées, le transept nord était certainement plus ajouré que le transept sud. Dans celui-ci la proximité du bâtiment conventuel empêchait l'ouverture de grandes fenêtres.

M. Lemaire oublie de nous renseigner sur les portes de communication entre l'abbatiale et les bâtiments claustraux, tant au rez-de-chaussée, qu'à l'étage. C'est cependant une question impor-

tante pour les églises conventuelles. Il eût été facile de signaler la porte d'entrée des moines profès, remise au jour depuis quelque temps dans la galerie du cloître longeant l'église. De même il eût été intéressant de savoir si l'on trouve à Parc des traces de l'escalier menant du dortoir conventuel à l'église, où il débouchait généralement dans le transept. On peut le reconnaître à Bonne-Espérance, malgré les énormes transformations de l'église et du monastère.

On pourrait douter de la restitution de l'ordre des travées donnée par M. Lemaire. La suppression des piliers et arcades paraît une œuvre presqu'impossible. Si la restitution est exacte, n'y aurait-il pas eu à Parc, comme il en existe à Soignies, à Saint-Séverin en Condroz, à Postel, etc., où les bas-côtés seuls sont voûtés et la nef couverte d'un plafond lambrissé comme autrefois à Parc, des piliers alternativement de section plus et moins forte? A Saint-Séverin et à Postel, les grosses piles sont reliées par une série de grands arcs embrassant deux travées de petite nef et une travée de grande nef, et par d'autres arcades plus petites correspondant aux travées de bas-côté. De cette manière, l'arcade supérieure faisant fonction d'arc de décharge, il aurait été possible d'abattre les deux arcades inférieures sans nuire à l'économie générale du monument. A Soignies, des tribunes surmontent les bas-côtés ; des arcades de grande ouverture n'y étaient pas possibles. Elles étaient d'ailleurs inutiles, puisque le mur de la haute nef est ajouré à hauteur des tribunes d'une série d'arcades, allégeant les charges à reporter. Malgré cela on y rencontre les piles fortes et faibles.

Tout au moins, l'auteur aurait-il dû envisager cette hypothèse sans se laisser trop éblouir par la troisième travée actuelle, travée intermédiaire entre la partie voûtée de l'édifice et la partie primitivement surmontée d'un plafond lambrissé, et dont la superficie diffère de celle des autres travées.

Une dernière remarque avant de terminer ce compte-rendu déjà trop long. Il serait agréable de voir l'auteur, même au risque de sortir du cadre du *Bulletin*, citer ses références avec indication de page et, quand il s'agit d'un manuscrit non publié, faire mention de l'âge et de l'authenticité. Ces renseignements permettraient au lecteur de contrôler facilement les diverses assertions et donneraient à l'étude un caractère plus scientifique. C'était surtout nécessaire dans la discussion entreprise par l'auteur au sujet de la date d'achèvement des travaux de l'église, discussion dans laquelle il est d'un avis opposé aux chroniqueurs de l'abbaye. Il ne suffit pas de les combattre par des idées générales. Il faut vérifier et contrôler leurs affirmations pour parvenir à une conclusion précise et exacte.

Aussi verrions-nous volontiers publier à nouveau cette monographie complétée dans le sens que nous venons de dire. Si le cadre du *Bulletin des Métiers d'Art* ne se prête pas à une étude développée, il est certes d'autres recueils dans lesquels pareil travail serait publié comme il est permis de le souhaiter.

A. Schellekens.

L'OCCIDENT

Août. — Articles de M. Pierre Valbranche sur l'Exposition des Primitifs français, et de M. Georges Rémond sur l'Exposition de l'ancien art siennois.

Septembre, octobre et novembre. — Extraits, traduits par M. Émile Bernard, des *Discours sur la peinture* de Reynolds.

Les deux dernières livraisons renferment en outre, avec une introduction du peintre M. Denis, le commencement d'une traduction, par M. P. Sérusier, d'un très intéressant opuscule où le P. Didier Lenz, fondateur de l'école bénédictine de Beuron (Forêt-Noire), exposait, dès 1865, les principes de cette école qui, comme on sait, a créé en Allemagne une rénovation de l'art religieux en appliquant aux idées de la liturgie catholique des formules esthétiques tirées de l'examen des chefs-d'œuvre de l'antiquité grecque et égyptienne. Quatre reproductions de fresques des couvents du Mont-Cassin et de Beuron illustrent ce travail (1).

LES ARTS (novembre).

Articles de M. Frédéric Masson sur le nouvel ouvrage de M. P. de Nolhac, consacré à Nattier (8 reprod.) ; — de M. J. Guiffrey sur le célèbre retable du Parlement, récemment entré au Louvre à la suite de l'Exposition des Primitifs français — de M. Paul Leprieur sur la belle collection d'œuvres : tableaux, sculptures, tapisseries du XIIIe au XVIe siècle, réunies par A. Bossy et dont les plus belles ont été léguées au Louvre et au Musée des Arts décoratifs.

L'ART SACRÉ (N° 32).

M. P. Besnard traite de l'iconographie Mariale à la basilique de Fourvières. L'excellente petite revue poursuit la publication de documents iconographiques sur la figure de la Vierge, et exhume une multitude de types peu connus ou

1. *Courrier de l'Art.*

ignorés. Elle entreprend aussi un répertoire des vitraux anciens. M. le chan. H. J. Ply donne une courte notice de l'église de Bruyres en Laonnais.

L'ART SACRÉ, n.3, 6e année.

L'intérêt très vif de ce périodique se soutient. Nous y trouvons d'excellentes études archéologiques et iconographiques, comme les notes de M. Langlois sur l'église de St-Sauveur à Blois, et une suite de documents sur des figures de la Vierge : la Vierge noire de Marsat (XIIe s.), deux Vierges XVe s.) assises, la statue de N.-D. de Cléry, également une *sedes sapientiæ*, la Vierge debout de Fontaine en Duesmois abritant sous son manteau quantité de petits personnages (XVIIe s.), celle de Savoisy (fin du XVe s.), et l'hiératique madone assise de l'hôtel-Dieu à Beaune. Ajoutons à cela diverses notes sur les verrières de Saint-Urbain de Troyes et les anciennes orgues de la cathédrale d'Angoulème.

L. C.

COMMISSIONS ROYALES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE. Bull. nos 11, 12, année 1904.

Monsieur H. Schuermans, dans un mémoire très documenté, s'attache à réfuter l'attribution qu'avait faite feu Licot au XIIIe siècle de la totalité des constructions de l'abbatiale de Villers, tandis qu'il paraît bien établi que l'érection de cette belle église fut entreprise par saint Bernard lui-même et commencée dans la première moitié du XIIe s. De cette époque date la partie occidentale de l'église actuelle. Le narthex et la chapelle souterraine qui règne sous l'entrée de l'église sont, selon M. Schuermans, la création personnelle du grand réformateur de Cîteaux, qui, selon Viollet-le-Duc, voulait *renover* les narthex des basiliques latines. De plus, les neuf chapelles percées entre les contreforts du bas-coté nord, dateraient du *milieu* du XIIIe siècle, tandis que la plupart des auteurs, depuis Schayes et Wauters jusqu'à Licot, Nimal et Boulmont, les attribuent aux XIVe et XVe siècles.

L. C.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

* Allinne (M.). et Loisel (A.). — La cathédrale de Rouen avant l'incendie de 1200. — La tour Saint-Romain. — In-8° illustré de 88 pp. Rouen, Lecerf, 1904.

* Association des amis de l'université de Montpellier.

Bazin (H.). — Les monuments de Paris. Souvenirs de vingt siècles. — In-8°, XV-287 pp., avec 117 dessins. Paris, Delagrave.

Bertaux (E.). — L'Art dans l'Italie méridionale. T. I. — De la fin de l'empire Romain a la conquête de Charles d'Anjou. — In-4°, 835 pp., 404 fig. 38 pl. Paris, Fontemoing, 1904.

Le même. — L'Art dans l'Italie méridionale, Iconographie comparée des rouleaux de l'Exultet. — Tableaux synoptiques, deux tableaux. Paris, Fontemoing, 1904.

* Besnard (*). — L'église de Cormeilles en Parisis. — In-4° de 50 pp. illustré. Paris, Lechevalier, 1904.

* Bernard Joliet (D.). — Triomphe de la Très Sainte Vierge, chanté par les Pères Bénédictins — Grand in-4° de 16 pp. de luxe. 1 héliogr. Abbaye Saint-Maur de Glanfeuil (Baronville), 1904.

Bousson (E.). — La manufacture nationale de tapisserie de Beauvais. Son histoire, son fonctionnement actuel et son rôle artistique. — In-8°, 26 pp. et 4 gravures. Beauvais. Imprimerie centrale administrative.

Clausse. — Les cathédrales de Come et Bernardino Luini. Conférence à la société d'études italiennes. — In-8°, 79 pp., avec gr. Paris, 1904.

Combes (L.). — Études sur les souvenirs de la Passion. De l'invention a l'exaltation de la sainte Croix. Recherches historiques. — Paris, Éditions de *L'art et l'autel*. 1903, in-8°, 292 pp.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Dalbon (Ch.). — Les origines de la peinture a l'huile. Étude historique et critique. — Paris, Perrin et Cie, 1904.

Degert (A.). — A propos de l'iconographie de saint Vincent de Paul, dans la *Revue de Gascogne*. — Nouv. série, t. II (1902), pp. 268-78, trois planches.

Delisle (L.). — Les heures de Jacques Cœur. (Ms. à miniatures du XVe siècle, de la bibliothèque royale de Munich). — Paris, Bibliothèque de l'École des chartes, 1904.

Durrieu (P.). — La peinture a l'exposition des primitifs français. — In-4°, 37 reproduct. et 10 pl. Librairie de l'art ancien et moderne, Paris.

Enlart (C.). — Rouen. — Petit in-4°, 163 pp. avec gr. H. Laurens, Paris, 1904.

* Fleury (Gabriel). — Études sur les portails imagés du XIIe siècle, leur iconographie et leur symbolisme. — Gr. in-4° de 300 pp. illustré. Mamers, G. Fleury, 100 exemplaires. Prix : 20 francs.

Gabriélovich. — Le tombeau de la Sainte Vierge a Éphèse. Réponse au R. P. Barnabé d'Alsace, O. F. M. — In-8°, 265 pp. Paris, Oudin, 1905.

* George (J.). — Le monogramme de la cathédrale d'Angoulême. — Une gravure de N.-D. d'Aubesine. — Broch., Angoulême, Chasseignac, 1901-1904.

* George (J.). et Guerin-Boutaud (A.). — L'église de Saint-Pierre de la Rochefoucauld. — Note sur les trois coiffes d'Angoumois au moyen age. — Broch. Angoulême, Chasseignac, 1901-1902.

* Gerspach. — La collection Carraud au musée national de Florence. — Paris, Goupil et Cie. Prix : 5 fr.

Herz-Bey (M.) — Comité de conservation des monuments de l'art arabe. — In-8°, 194 pp., 8 pl. Le Caire, Imprimerie de l'institut français d'archéologie orientale, 1904.

La Broise (René-Marie de). — La Sainte Vierge. — In-12, 250 pp. Paris, Lecoffre, 1904.

Lafenestre (G.). — Les primitifs a Bruges et a Paris (1900-1902-1904). Vieux peintres de France et des Pays-Bas. La peinture ancienne a l'exposition de 1900. Les primitifs flamands a Bruges en 1902. Les primitifs français a Paris en 1904. — In 8°, Librairie de l'art ancien et moderne. Paris, 3 fr. 50.

* Le même. — Jehan Fouquet. — In-4°, même Librairie, 1905.

Lazaret (L.). — Préfecture de la Seine, Archives départementales. Répertoire alphabétique du fonds des domaines. — Gr. in-8°, XX-252 pp. Alphonse Picard et fils, Paris.

Léger (L.). — Moscou. — 1 vol. petit in-4°, illustré de 86 grav. H. Laurens. Broché, 3 fr. 50 ; relié, 4 fr. 50. Paris.

Levellain (Léon). — La translation des reliques de saint Austremoine a Mozac et le diplôme de Pépin II d'Aquitaine. — Paris, Bouillon, 1904, in-8°, 57 pp. (Extrait du *Moyen Age*, pp. 281-337.)

Loissel (A.). — La cathédrale de Rouen avant l'incendie de 1200. La tour Saint-Romain. — In-8°, 88 pp. et grav. Lecerf, Rouen, 1904.

Martellière (P.). — Notes archéologiques sur la collégiale Saint-Georges de Pithiviers. — In-8°, 24 pp. et plan. Fontainebleau, Bourges, 1904.

Martin (H.). — Observations sur la technique de l'illustration des livres au moyen age, p. 121-132. — (Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, Paris.) 1904.

* Poëte (Marcel). — Les primitifs parisiens, étude sur la peinture et la miniature a Paris du XIVe siècle a la renaissance. — Paris, H. Champion, 1924. In-12, de 74 pp. et 5 pl.

Rupin (E.). — A propos de Roc-Amadour. Mon portrait par M. l'abbé Chastresse, directeur de *La Croix de la Corrèze*. — 21 pp., in-12, Brive, Roche, 1904.

Schlumberger (Gustave). — L'épopée byzantine a la fin du Xe siècle. Troisième partie : Les Porphyrogénètes Zoé et Théodora. — Paris, Hachette, 1905, gr. in-8°, 849 pp.

Tillet (J.). — Les ruines de l'abbaye de Nesle-la-Reposte. — In-8°, 17 pp. et grav. Delesques, Caen, 1904.

Ubald d'Alençon (P.). — Le site de la vie de S. Antoine de Padoue (texte XVe siècle). — Paris, Picard, 1904, in-8°, 32 pp.

Vidrir (A.). — Un tombier liégeois a Paris au XIe siècle. — Paris, Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur, 1904, in-8°, 28 pp.

* Vitry (Paul) et Brière (Gaston). — Documents sur la sculpture française du moyen age. — Recueil in-folio de 140 planches contenant 940 documents de statuaire et de décoration. Paris, atelier photomécanique, D. A. Longuet, 250, faub. St-Martin.

Allemagne.

Board (H.). — S. Maria im Kapitol zu Köln. Ein Beitrag zur Geschichte der fruhromanischen Baukunst am Niederrhein. — In-8°, 60 pp. Heidelberg, 1904.

* Bergner (H.). — Œuvres anciennes d'art chrétien en Allemagne. — Nombreuses planches chromo et plus de 500 fig. dans le texte. Chr. Herm, Tauchnitz. c. a. Leipzig, 1904. 6 livraisons à 5 Marks.

Clausnitzer (L.). — Die Hirtenbilder in der altchristlichen Kunst. — In-8°, 110 pp. Erlangen, 1904.

* Faymonville (K.). — Contribution a la critique de la restauration de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. — Aix-la-Chapelle, *Aachener Verlags- und Druckerei-Geselschafft*, 1904.

* Hedicke (B.). — Jacques Dubrœucq. Der Meister des Lettners von Ste-Waudru in Mons. — In-8°, 99 pp., 42 phototypies. Strassbourg, Heitz et Mundel, 1904.

Hillebrand (A.). — Le problème de la Forme dans les arts figuratifs (traduit de l'allemand, par G. M. Baltus). — Strassbourg, Heitz et Mundel, 1904.

* Humann (G.). — Die Kunstwerke der Muensterkirche zu Essen. — Dusseldorf, L. Schwann, 1904. Portefeuille gr. in-fol. de 72 planches phototypiques ; un vol. texte gr. in-8°, XII-404 37 pp., 60 fig. : Prix : 80 marks.

Humann (G.). — Die Kunstwerke der Munsterkirche zu Essen. Hrsg V, dem Kirchenvorstande der Kathol. St-Johannis Pfarrgemeinde in Essen. — In-8°, 37 p., et fig. M. 75, L. Schwann, Dusseldorf, 1904.

Knorr (J.). — Die Meister des neukirchener Altars. — In-4°, 46 pp. Kiel, 1903.

Luttich (S.). — Zur Baugeschichte des Naumburigen Doms und der anliegenden Baulichkeiten. — In-4°, 58 pp., 7 fig., 1 carte. Naumburg, 1904.

Neuwirth (J.). — Die Baukunst des Mittelalters. — In-8°, 407 pp., 368 fig. Seemann, Leipzig, 1904.

Reil (J.). — Die fruhchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi. In-8°, 128 pp Dieterich, Leipzig, 1904.

Von Schubert-Soldern (F.). — Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederlandischen Landschaftsmalerei. — In 8°, 111 p. Heitz, Strassbourg, 1903.

Wittig (F.). — Westfranzosische-Kuppelkirche. — In-8°, 40 pp., 9 fig. Heitz, Strassbourg, 1904.

Italie-Espagne.

Alegret (A.). — El Monasterio de Poblet, avec une préface du docteur Edouard Soavedra. — In-8°. Barcelone, Salvat et Cie, 1904.

Ambrosoli. — Manuale di Numismatica. — In-16° 250 p. Tip. Marino Bellinzaghi, Milan, 1904.

Colletti (P. Arturo). — La genesi del pensiero religioso in S. Francesco d'Assisi secondo il Sabatier. — Genova, 1904. In-12, 57 pp.

Frocca (L.). — L'architettura romanica dans la Revista abruzzese. Fasc. VI, année, 1904. — Teramo, Italia.

Gerspach (E.). — Tabernacoli delle vie di Firenze. — Officio della *Rassegna Nazionale*, Via Gino, Capponi, 46-48, Florence.

* Lamperez y Romea (Vincente). — Juan de Colonia. — Petit in-8° de 150 pp. ill. Valladolid, Imprimerie de La nueva Pincia, 1904.

Pagani (Antonio). — Sull'origine del cristianesimo in Como e citta circonvicina, concenno sulle venute dei gloriosi apostoli Petro e Paulo e Barnaba in Italia. — Como, Cavaleri e Bazi, 1904. In-8°, 247 pp.

* Rossi (Antilio). — Santa Maria in Valturella. — In-8° de 100 pl. photo. Rome, Loescher 1904.

Saviot (F.). — Le basiliche di Milano al tempo di S. Ambrogio — In-8°, 24 pp. Clausen, Eurin, 1904.

Venturi (A) — Storia dell'arte italiana — Volume III. L'arte romanica. In-8°, 1014 pp. Milano-Hoepli, 1903.

Etats-Unis-Angleterre.

Ditchfield (P.). — English gothic architecture. — In-12, 130 pp. Dent, Londres, Sh. 1.

Lake (K.). — The Greek Monasteries in South Italy, dans *The Journal of Theological Studies.*

Turner (Cuthbertus-Hamilton). — Ecclesiæ occidentalis monumenta iuris antiquissima. — Fasciculi pars. I et pars II. Oxford, at the Clarendam Press, 1899-1904. In-4°, XVI-280 pp.

Belgique-Hollande.

Bethune (L.). — Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy a Liège. L'abbé Hellin, Lambert Patras et Renier de Huy. — In-8°, 16 pp., Vaillant-Carmanne, Liége, 1904.

De Flou et de Deyne. — Promenades dans Bruges. — 250 pp., nm. planches hors texte. In-4°, Bruges, 1904, chez les auteurs.

Del Marmol (F.). — Quel est le véritable auteur de la célèbre cuve baptismale de St-Barthélemy de Liége. — In-8°, 10 pp. Vaillant-Carmanne, Liége, 1904

* Dülberg (Le Dr). — Fruehhollaender (1450-1550).

Les plus anciens maîtres hollandais (1450-1550).

Première série : *Les retables de Cornelis Engebrechtszoon et de Lucas de Leyde du Musée communal de Leyde.* XXV planches et texte.

Seconde série : *Anciennes peintures néerlandaises du Musée archiépiscopal d'Utrecht.* XXV planches et texte. Haarlem, H. Kleinmann et Cie, éditeurs. 40 mark.

Flament (A.). — Register der graven in de Sint-Maartens kerk te Venloo. Publication de la Société historique et archéologique dans le duché de Limbourg, t. XXXIX, pp. 398-412, 1903.

Paquay (J.). — Aperçu historique sur le trésor de l'église Notre-Dame a Tongres. — In-8°, 64 pp. Collée, Tongres, 1904.

Rops (P.). — Une œuvre inédite de frère Hugo d'Oignies (buste-reliquaire de Saint-Feuillen, conservé à Namur), t. XXIV, p. 349-360. — *Annales de la société archéologique de Namur*, 1904.

* Vingeroedt (V.). — Le dégagement de l'église St-Pierre a Louvain. — Broch. in-8° de 40 pp. illust. Zech, 1904.

Chronique. SOMMAIRE : STATUOMANIE. — LES FONTS DE SAINT-BARTHÉLEMY A LIÉGE. — MONUMENTS ANCIENS : Saint-Marc et Saint-Jean à Venise ; maison de Jacques Boucher à Orléans ; église d'Autheuil ; les Dominicains de Braine-le-Comte ; hôtel Curtius à Liége ; collégiale de Walcourt ; Sainte-Walburge à Furnes ; Porte de Bouvignes. — PEINTURES MURALES : à Dordrecht, à Fresnay, à Verviers, à Alost. — ŒUVRES D'ART ANCIEN ; Bible du XIIIe siècle à Nantes ; tableau du XVe siècle à Cologne ; Calvaire de la Cour de Justice de Paris. — NOUVELLES. — EXPOSITION MARIALE A ROME. — NÉCROLOGIE : le baron d'Avril et Georges Rohault de Fleury.

Statuomanie.

N lit dans le *Courrier de l'Art*(1) :

Les admirateurs français de Beethoven ont le projet de lui élever une statue à Paris. Leur intention vaut mieux que leur projet. S'il ne s'agissait que de rendre hommage au grand artiste, il y aurait à Paris assentiment unanime. Mais l'idée d'une statue choque la piété de beaucoup de ses fidèles, et c'est justice. De toutes les formes de l'admiration, la statue est aujourd'hui la moins probante et la moins belle.

La statue est devenue le déshonneur permanent des places publiques. Elle s'étale indifféremment parmi les enchevêtrements des tramways parisiens, sur les ronds-points mornes des sous-préfectures, au milieu des plus lourdes capitales étrangères, partout où il existe un carrefour, un sculpteur et une administration. Il n'est plus que les héros dont on ne se soucie pas : on les honore à la légère et par douzaine. Le marbre et le bronze perpétuent moins des souvenirs que la banalité ambitieuse d'artistes d'État, des enthousiasmes de municipalité, des caprices d'empereur. Les statues réunissent à leurs pieds officiels les sculpteurs et les orateurs du gouvernement ; impériales ici, démocratiques ailleurs, elles ont des existences disciplinées de fonctionnaires.

Il faut nous garder de compromettre Beethoven et de le réduire aux dimensions de nos statues. Léonard de Vinci et Michel-Ange ont échappé a nos places publiques. Honorons assez Beethoven pour l'épargner, et si nous voulons lui donner un témoignage inédit qui le distingue des autres hommes, environnons-le de notre respect, de notre ferveur et de notre silence.

Les fonts de Saint-Barthélemy à Liége.

OUS avons commencé dans la dernière livraison, la publication d'un intéressant article de M. J. Demarteau sur la question des fameux fonts de Saint-Barthélemy de Liége ; nous donnons la suite de cet opuscule que le défaut d'espace nous a forcé d'interrompre.

Nombre des arguments opposés à la crédibilité de l'un peuvent l'être également à celle de l'autre : tous deux, à l'occasion, se sont trompés sur d'importants détails.

La cuve remonte aux abords de l'an 1110. Or si Jean d'Outremeuse, qui tient pour Dinant, n'a guère écrit que trois siècles apres la fonte de cette cuve ; le *chroniqueur de 1402*, qui tient pour Huy, ne l'a fait que quelques années après Jean.

On reproche à ce Jean de n'avoir rien dit de Dinant ni de Lambert dans la première forme de sa chronique, la chronique rimée, et de ne les avoir nommés que plus tard, dans la seconde, en prose. On peut reprocher au moine de Saint-Jacques, auteur de la chronique de 1402, de n'avoir point placé non plus son annotation sur Huy et Renier à la date où il l'eût dû mettre. Mais, de bon compte, à qui de nous n'est-il pas arrivé, un travail fini et publié, de retrouver un détail utile qu'il n'est plus possible d'employer qu'en ajoute, ou dans une édition revisée ?

Comme l'a très justement rappelé M. Kurth, Jean fait induement de l'abbé Hellin, donateur de la cuve, un fils du duc de Souabe, un archidiacre et un prévôt de Liége ; il entasse les confusions de date à son sujet : il lui donne pour prédécesseur, avant le XIIe siècle, un Gauthier, de Chauvency, qui fut son successeur un siècle après, au XIIIe ; il attribue à Hellin une réforme de chapitre qui fut l'œuvre de ce Gauthier, tout comme il fait bénéficier ce Hellin du butin d'un siège de Milan qui n'eut lieu que cinquante ans après la mort du bénéficiaire.

Jean d'Outremeuse n'est-il pas le Jules Verne de l'histoire de Liége ? C'est d'une donnée scientifique, d'un fait certain qu'il part, pour entraîner, en romancier, ses lecteurs dans le pays des chimères. A force de broder, d'inventer, finalement il falsifie. Mais plus souvent peut-être il brouille les temps, il confond, et c'est pourquoi il ne faudrait pas ne faire que mépris de ses plus bizarres assemblages : les murs qu'il édifie de matériaux ramassés partout ou façonnés de sa main, ressemblent parfois aux remparts de vieilles villes romaines : à en retourner les pierres, on peut retrouver des monuments de valeur.

Le chroniqueur de 1402, toutefois, ne confond guère moins que Jean, dans le peu qu'il nous dit, puisqu'il attribue, lui, les fonts en cause à un évêque qui n'y fut pour rien, Alberon, et puisqu'il dépouille du mérite d'avoir commandé la pièce, le très authentique donateur abbé Hellin.

Or, outre le témoignage formel suffisant et décisif d'un contemporain, d'un collègue en canonicat de Hellin, qui attribue à celui-ci la commande de la cuve, tout ce que nous savons du caractère, des actes, des fonctions de ce Hellin, interdit de le priver de cet honneur. Sa fondation pour la sépulture des pauvres prêtres, — une de nos plus anciennes coopératives de funérailles ; — sa création d'un hôpital que ses contemporains comparaient à un palais ;

1. Déc. 1904.

sa mort même à Rome où l'avait conduit son zèle pour le rétablissement des synodes diocésains ; le fait surtout qu'il était le chef de cette église de Notre-Dame-aux-Fonts, baptistère de la cité, voilà plus qu'il n'en faut pour ne pas lui enlever sa qualité de donateur des fonts.

Donateur, dis-je; volontiers j'ajouterais : *d'inspirateur*, car son contemporain, l'auteur du *Chronicon rythmicum* de 1118, dit de lui qu'il fit le bassin : *fecit*; — il s'agit du plan sans doute. De fait, la composition théologique de l'œuvre révèle un homme plus instruit de l'histoire du baptême que ne pouvait l'être un simple ciseleur ou batteur de cuivre !

Hellin doit donc rester en dehors, au-dessus du débat.

Il ne serait que juste aussi de tenir pour acquis également le nombre des bêtes — ou plus exactement des demi-bêtes, car elles n'ont qu'un demi-corps — employées par l'artiste à supporter sa cuve ; s'il n'est plus aujourd'hui que de dix, il a dû être de douze. Ce dernier chiffre est en effet le seul chiffre indiqué jadis par quiconque en indique un.

A lire avec attention Jean d'Outremeuse, celui-ci n'y contredit pas ; après avoir marqué que, pour part du butin recueilli au siège de Milan, l'évêque de Liége obtint vingt-huit bêtes, il ajoute seulement que, de ces bêtes, Hellin reçut *une somme*. Si *somme* doit s'entendre ici comme on l'entend encore dans l'expression « bête de *somme* », l'interprétation sera d'accord avec la chronique rimée de Jean d'Outremeuse (IV, 616), où nous voyons Hellin demander à l'évêque Olbert « *alconnez de ces biestes* ». Dès lors, somme signifiant simplement « une charge », nous perdons le droit d'accuser Jean d'avoir vu *vingt-six* où nous ne comptons aujourd'hui que dix et où nos anciens n'ont vu que douze. Son défaut de précision ne nous permet que de recourir à de mieux informés.

Eh bien, trois témoignages concordent à nous répondre: *douze*. C'est celui de la *Chronique* de 1402, qui nous dit expressément que ces fonts sont portés par *douze bœufs* d'attitudes diverses ; celui de l'auteur du *Chronicon rythmicum* de 1118, qui décrit la cuve, encore toute nouvelle, comme reposant sur ces douze bœufs ; c'est plus concluant qu'aucune autre attestation ; l'inscription de cette cuve même : elle nous certifie, en évoquant le souvenir des apôtres, que ces bœufs symboliques etaient douze.

Impossible d'admettre que des auteurs, aussi précis dans leur description que ceux de 1402 et de 1118, aient également mal compté, et que, dans une œuvre aussi soignée et destinée à ce service religieux important et public entre tous, une inscription fautive aurait annoncé et continué, sans rectification pendant des siècles, d'annoncer *douze* où ne se découvraient que *dix*.

Si donc cette douzaine primitive est, aujourd'hui, réduite à la dizaine, les injures du temps, un accident postérieur à la rédaction de la chronique de 1402 peuvent seuls avoir causé le déchet.

Certains des bœufs actuels sont écornés, ont souffert dans leurs pieds ou leur échine d'atteintes cruelles ou de réparations malheureuses. D'autres n'ont-ils pu être tout à fait détruits? Au cours des âges, le baptistère de Notre-Dame aux Fonts a vu tant de jours de troubles et de pillage ! Il a notamment subi les dévastations du sac de Liége de 1468 ; à un moment donné, son église a été renversée: au temple roman détruit a succédé un tout nouveau, gothique. En dernier lieu, a sévi la révolution de 1793 : la cuve de Notre-Dame aux Fonts n'aurait, pas plus que le mobilier de cette église, vendu en octobre 1798, pas plus que ses quatre cloches, descendues vers septembre 1799, et pas plus que les dinanderies de tant d'autres temples, échappé à la destruction, si des voisins ne l'avaient emportée, cachée et enterrée. J'ai entendu dire autrefois que ce fut dans la rue la plus proche, la rue Gérardrie. A-t-elle pu sortir intacte de cette inhumation précipitée et de cette exhumation ?

Quelle que soit l'époque du fait, le remaniement du support et de sa cavalerie d'appui est incontestable. M. le baron Ferd. del Marmol, dans la brochure consacrée par lui à cette cuve, et M. Henry Rousseau, dans une étude similaire, ont raison d'affirmer ces transformations infligées à la partie inférieure du monument ; un examen rapide suffit à faire constater l'exactitude de leurs dires à ce propos.

Les dix demi-bêtes actuelles, dont le cercle devait supporter la cuve, ne sont plus rangées à distance égale l'une de l'autre ; elles n'occupent plus la place que leur avait donnée l'artiste créateur ; l'équilibre primitif est rompu. Les pieds des unes s'enfoncent maintenant dans un support général sans plus de caractère qu'une meule de moulin. Sous les pieds d'autres bœufs, pour les mettre à bonne hauteur, il a fallu insérer des cales de métal, d'épaisseurs diverses ; neuf de ces animaux ont reçu sur la croupe un appendice qui manque au dixième: c'est un tenon, destiné sans doute à les aider à supporter la cuve, et il en est qui ne portent pas plus que le dernier des officiers des funérailles de Malborough. Impossible d'attribuer ces erreurs, cette désorganisation à un artiste dont l'œuvre révèle un talent si sûr, si juste, si précis.

M. le baron Ferd. del Marmol veut qu'autre soit le métal de la cuve, autre celui des personnages qui en décorent le pourtour, autre enfin celui des bœufs.

Il note que « les groupes ainsi que les différents arbres qui les séparent sont soudés à la cuve », et des différences relevées par lui, il conclut, comme l'avait fait déjà M. Léon Bethune, à l'intervention de trois artistes : un fondeur pour la cuve même, un sculpteur-ciseleur pour sa décoration, un troisième, étranger, de qui viendraient les bêtes.

L'ancien président de la section de l'art ancien à l'exposition des dinanderies de Dinant a, pour traiter de cette question technique, une compétence qui fait défaut à de simples écrivains.

La différence du style des bœufs et de celui des personnages ne s'accuse toutefois pas, à la première vue, pour ceux qui ne sont point docteurs ès-dinanderies. Il leur semblera plutôt que bêtes et gens sont partis des mains d'un seul auteur, animés par lui de la même vie intense et d'un mouvement aussi expressif...

Ainsi, plus on va, plus se rencontrent les sujets de dissentiments.

On a proposé de demander la solution de ces difficultés techniques à une commission de spécialistes. Cela ne peut qu'être profitable. J'y voudrais voir entrer quelques praticiens du métal et connaître leurs conclusions sur ces problèmes de la variété du laiton, du style et des procédés employés.

Peut-être aussi, à séparer pour cet examen, la cuve elle-même, du support autour duquel sont rangés les bœufs, relèvera-t-on, outre de précieux indices sur la nature et la date des remaniements effectués, un bout complémentaire d'inscription, un chiffre, un signe propres à nous éclairer.

Si cet examen ne nous apporte rien pour déterminer le nom de l'auteur de nos fonts ; s'il faut pour en découdre s'en tenir aux textes produits jusqu'ici — en faveur de qui conclure ?

Les défenseurs de Dinant ne rendent ils pas la place, en souscrivant au partage de la paternité ? L'ornementation de la cuve une fois attribuée aux Hutois, que reste-t-il pour Dinant ? D'avoir fondu une sorte de vaste mor-

tier, de la contenance d'une ayme, une sorte de grand chaudron bordé tout au plus de quelques moulures. Eh bien ! Dinant a fait maintes fois mieux que cela — et le jeu, après cette concession, ne vaudrait plus la chandelle?

— Vous en venez donc à souscrire, me dira-t-on, aux conclusions de MM. Kurth et Destrée? Après examen, doutes, hésitations, eh bien, oui, leurs conclusions me semblent, je ne dirai pas absolument démontrées, mais du moins les plus plausibles.

Entre les arguments qu'ils invoquent, deux surtout font pencher la balance à mes yeux : c'est, d'une part, le nom donné par Jean d'Outremeuse à son fondeur : « Lambert Patras » ; c'est, d'autre part, ce fait qu'aux débuts du XIIe siècle, Huy n'avait pas encore cédé le sceptre de la dinanderie aux Dinantais.

— « Lambert Patras » ! Interrogez actes et chroniques des débuts du XIIe siècle, vous n'y verrez désigner personne à la fois par un nom et un prénom ; en ce temps-là, le prénom seul s'emploie, affublé tout au plus d'une indication de localité ou de profession. Le nom de *Lambert Patras* constituerait un exemple unique au temps de l'évêque Otbert.

Il est d'autant plus aisé de croire plutôt à une erreur, sur ce sujet, du chroniqueur du XIVe siècle, que, comme l'a expliqué M. Kurth, dans une note complémentaire, ce nom de *Patras*, inconnu, impossible en 1118, a été porté, mais plus tard, au XIVe siècle, par des hommes de même profession, par un fondeur lorrain, notamment un Guillaume Poitras, que l'historien français de ces fondeurs, M. Léon Germain, avait déjà signalé comme parent ou descendant peut-être de son trop légendaire homonyme de Dinant.

Eh bien ! le même procédé que Jean d'Outremeuse avait suivi en avançant d'un demi-siècle le siège de Milan ou en faisant d'un successeur de Hellin, son prédécesseur à l'abbaye de Ste-Marie, Jean l'aura derechef employé en faisant avancer jusqu'au début du XIIe siècle, le Patras ou Poitras du XIVe, sauf à lui donner pour lieu d'origine, non plus la Lorraine, mais la ville la plus dinandière à l'époque où Jean écrivait : la ville de Dinant.

Ainsi le voit-on donner à Liége pour fondateur, en l'an 950, de l'église Saint-Georges, ce Beauduin de Lardier qui ne sera le *vesti* de cette église que dans le premier tiers du XIVe siècle ; ainsi attribuera-t-il à un Jean des Prés la fondation, l'an 840, de la chapelle de Grivegnée, alors que ce Jean des Prés a fondé seulement une chapelle... funéraire en l'église de Grivegnée, l'an 1354.

Un de nos archéologues que peine le plus la mise en pièces de vieilles légendes par la hache impitoyable de la critique historique, M. Léon Bethune, avait mis en avant cette idée d'un partage à laquelle s'est rallié M. del Marmol : nous serions devant une œuvre partie dinantaise, partie hutoise, partie milanaise.

Que les bœufs viennent d'Italie, leur aspect ne suffit pas pour en convaincre. Ni l'erreur de Jean d'Outremeuse sur le siège de Milan, ni le silence de tous les autres, n'aideront à nous donner cette conviction qu'il aurait fallu fondre la cuve dans la ville la plus éloignée de Liége, à Dinant, pour la sculpter et ciseler ensuite dans une ville plus rapprochée, à Huy. N'est-ce pas supposer Huy incapable de faire l'élémentaire et le nécessaire, incapable de faire le moins, alors que nous lui voyons faire le plus, l'achevé : diversité de lieu, dualité inacceptables !

Dinant sans doute battait de la monnaie, et travaillait le métal dès les temps mérovingiens, avant peut-être. Mais il en était de même d'autres cités mosanes, et parmi celles-ci tout d'abord et plus encore, de Huy.

Huy, en effet, s'est développé hâtivement, plus que nulle autre de ces villes, plus que Liége et plus que Dinant, de trois façons : religieusement d'abord — par le nombre de ses églises, dès la période mérovingienne ; industriellement ensuite — par la confection des objets de métal que des actes allemands et anglais devant l'an mille, nous montrent mis en vente sur les marchés de Londres et de Cologne ; politiquement enfin, — par ce fait qu'il n'y a pas, dans l'histoire de France, d'Allemagne et de Belgique, de ville qui ait obtenu, avant Huy en 1066, un octroi de ces libertés communales partout conquises par les développements de l'industrie et du commerce.

M. Kurth a mis ces points en vive lumière par l'indication de dates et de faits précis. Sa thèse trouve confirmation, pour les débuts du XIIe siècle, dans ce fait qu'une pièce authentique constate alors à Huy l'existence d'un orfèvre notable du nom de Renier ; dans ce fait encore qu'avant cette époque aucune grande œuvre de batterie n'est donnée positivement comme de provenance dinantaise, tandis qu'à Huy nous voyons l'évêque Théoduin consacrer le mouvement artistique de cette seconde ville de sa principauté par la reconstruction de Notre-Dame ; nous voyons la reconnaissance du peuple et des artisans ériger à ce Théoduin, en cette collégiale, un monument funèbre, fait pour large part de dinanderie ; nous voyons enfin peu après vivre, travailler, s'illustrer et mourir à Huy, le dinandier le plus connu du temps : Godefroid de Claire, correspondant du célèbre abbé Wibald.

A quoi j'ajouterai cette observation : est-il permis, comme je l'ai fait autrefois, d'attribuer à ce Godefroid, le célèbre retable donné par Wibald à son abbaye de Stavelot vers 1150? Si oui, la ressemblance entre la végétation et les attitudes des personnages de ce retable, — dont malheureusement nous ne possédons qu'un dessin, — avec la végétation ou la tenue des personnages de notre cuve baptismale n'interdira certes pas de rechercher si ce Godefroid de Huy ne fut pas en 1150 un élève du maître fondeur des fonts de 1118.

En tout cas, autant il était naturel au XIVe siècle, pour un chroniqueur liégeois, de songer à Dinant à propos d'un chef-d'œuvre de métal ; autant, au XIIe, pour se procurer un de ces chefs-d'œuvre, il était naturel aussi de s'adresser à Huy.

Par contre, Dinant, dans la suite ayant détrôné Huy, il fallait, pour attribuer en l'an 1402, à cette dernière, la meilleure œuvre de batterie du passé, il fallait avoir recueilli cette mention dans une source antique et locale. Or le chroniqueur de Saint-Jacques puisait bien, à Liége, aux mêmes sources que Jean d'Outremeuse : il n'y a rien trouvé sur Dinant à ce propos — présomption de plus en faveur de ceux qui croient dans l'espèce à une invention de Jean. Le moine, lui, ne se laisse pas aller aux amplifications ; il fait, en général, preuve de plus de réserve et de sens pratique que Jean, dans l'utilisation de ses matériaux. Et parmi ceux-ci, il est acquis qu'il s'est spécialement servi de la chronique hutoise, aujourd'hui partiellement perdue, de Jean de Warnant. Pourquoi ne lui aurait-il pas dû un renseignement, inexact en ce qui regarde l'évêque de Liége cité, mais exact en ce qui regarde l'artiste hutois?

D'autres problèmes se rattachent au principal, dont je viens de relever les éléments. Le Hellin en cause, fut-il d'abord dignitaire de l'église de Fosses? M. Kurth a noté quelques traits qui autorisent à le croire.

L'orfèvre Renier ne nous aurait-il laissé que ces fameux fonts baptismaux? M. Destrée signale à Lille un encensoir, fort vanté du XIIe siècle, d'un caractère artistique semblable à celui de notre cuve, et qui, d'après son ins-

cription, est au moins le don, peut-être l'œuvre d'un *Renier*.

Jean d'Outremeuse traitait de la cuve, après la mention d'autres objets d'art, qu'on voyait à Liége de son temps, et qu'on disait rapportés de Milan. N'a-t il pas pris occasion de la coïncidence pour faire revenir de là aussi le troupeau des demi-bœufs?

A d'autres de résoudre ces questions subsidiaires.

Pour l'origine même des fonts de St-Barthélemy, il ne me reste plus qu'à conclure : ils ont été commandés par l'abbé Hellin, entre 1107 et 1118, exécutés probablement sur ses indications, et certainement à ses frais. Ils ont été assis sur douze bœufs, provenant du même artiste ou d'un autre. Enfin, ils ne paraissent pas pouvoir appartenir à un Lambert Patras de Dinant, mais sont, plus vraisemblablement, l'œuvre — *de génie*, a-t-on dit — d'un orfèvre hutois, du nom de Renier

Gazette de Liége, 28 août 1904.

Monuments anciens.

VENISE. — L'architecte Manfredi a été chargé de dresser un rapport technique sur l'état de solidité de la fameuse cathédrale de Saint-Marc.

Les conclusions de M. Manfredi sont des plus graves. Il déclare nettement que sous le magnifique revêtement de marbre et de mosaïque se cache la plus alarmante décrépitude. Les fondations ne sont rien moins que fermes, étant donné le terrain humide sur lequel elles sont établies. Les murs ont cédé sous leur revêtement de marbre. Des mesures énergiques sont prises pour la restauration.

L'Église San-Giacomo du Rialto menace ruine également. A en croire la légende, elle daterait de 421. Sous le gouvernement du doge Selvo (1071), elle fut construite et ornée de décorations aujourd'hui perdues. Elle subit des restaurations au XVIe siècle et au début du XVIIe. Ce monument, qu'on cite à tort ou à raison comme le plus ancien temple de la ville, est en pitoyable état et l'on va s'efforcer d'urgence d'assurer sa conservation, si tant est que celle-ci soit possible.

***

Orléans. — L'ancienne maison de Jacques Boucher, dite aussi « maison de Jeanne d'Arc », est menacée de destruction par suite de l'établissement d'une rue nouvelle d'une utilité contestable. L'on se propose, il est vrai, de rebâtir la façade à quelqu'autre endroit et probablement près du musée. Mais plusieurs revendiquent la conservation intégrale, suffisamment justifiée à leurs yeux par l'intérêt historique de cette demeure où la pucelle d'Orléans résida après la délivrance de la ville.

***

Autheuil (Orne).— Dans sa séance du 12 avril, le Conseil général a émis le vœu qu'un secours de l'État fût accordé à la commune d'*Autheuil* pour la restauration de son église, monument de style roman fleuri très intéressant. Ce vœu a été exaucé : 3000 fr. viennent d'être accordés par les Beaux-Arts.

***

Liége.— On restaure en ce moment l'intéressant hôtel *Curtius*, qui date du commencement du XVIIe siècle et qui est connu sous le nom de Mont de Piété, pour le convertir en musée archéologique. C'est le spécimen le plus remarquable de l'architecture privée à Liége. Les remarquables cheminées sont bien conservées et offrent des restes de décoration polychromes. Le plafond offre des poutres apparentes, ornées de belles aiguilles sculptées.

On termine la restauration de l'église de Saint-Martin, un des beaux spécimens de l'art local. M. A. Vassin est occupé de la décoration du chœur.

***

Walcourt. — Les travaux de restauration de la collégiale sont terminés.

L'église de Walcourt, telle qu'elle existe actuellement, est une des plus remarquables de la Belgique. Les travaux de restauration ont été commencés il y a environ 46 ans. On a débadigeonné entièrement les murs de l'église et l'on a découvert, sur le pourtour du chœur, dans les arcatures inférieures des fenêtres, des peintures du XVe siècle. Il y en avait aussi dans les arcades du triforium représentant entre autres Notre-Dame de Walcourt sur l'arbre du jardinet et onze apôtres. Mais le triomphe de la belle collégiale, c'est son jubé finement sculpté en pierre blanche, l'un des plus remarquables de tous ceux que nous a légués le XVIe siècle et dont la copie se trouve au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles. Il porte le millésime 1531 et paraît être un don de Charles-Quint. Au commencement du siècle dernier, il fut déplacé et transporté à l'entrée de la nef principale où il resta 60 ans. On l'avait recouvert d'un badigeonnage grossier. Aujourd'hui, remis en place, il apparaît dans toute sa beauté (1).

***

Braine-le-Comte. — Le Ministère des Beaux-Arts vient d'acquérir l'ancienne église du couvent des Dominicains, cet intéressant spécimen de l'Architecture Renaissance, que l'on a malheureusement laissé tomber dans un délabrement

1. *Bull. des Métiers d'art*

regrettable, et dont la restauration exigera de grands travaux. Ce monument est destiné à devenir le musée de la ville. Quant aux anciens bâtiments conventuels, ils seront transformés en hôtel des postes.

* * *

Furnes. — Notre ami M. H. Hoste nous écrit :

Dans sa livraison de septembre, la *Revue de l'Art chrétien* a annoncé que l'architecte chargé de l'achèvement de l'église Ste-Walburge à Furnes et de la restauration de la partie existante, comptait entreprendre le grattage des murs intérieurs, en sacrifiant de nombreux restes de peintures murales, ainsi qu'il l'avait fait à St-Jacques, à St-Bavon de Gand, et à l'église de Lisseweghe.

Heureusement la Commission royale des monuments a jugé bon d'intervenir. Après un examen minutieux, elle a décidé que, sous la surveillance de trois de ses membres, on allait enlever des murs le badigenn qui recouvre probablement d'autres vestiges de peintures ; — que toutes les peintures existantes, ainsi que celles découvertes pendant ce travail, seraient minutieusement calquées ; — qu'on compléterait le décor polychrome de l'église, en conservant le plus possible les anciennes parties de celui-ci.

* * *

Bouvignes. — On signale la mise en train des travaux de la *Porte de Laval* à Bouvignes. La tour est déblayée ainsi que la courtine. Les Bâtiments civils, chargés de cette restauration, conduiront l'œuvre à bonne fin, dans le plus bref délai possible.

Peintures murales.

ORDRECHT. — On a découvert, au commencement de septembre, dans la grande église, à Dordrecht, deux peintures murales. La première, située au mur nord du pourtour du chœur, entre la chapelle de la Vierge et la porte donnant accès à la Chambre des archives, représente une niche, dont l'arc en anse de panier, orné de ceps de vigne, repose sur deux colonnettes carrées. Sur les degrés précédant la niche le Christ est assis, la croix dressée derrière lui. La seconde peinture fut mise à nu à peu de distance de la première, vers l'Est, au-dessus du porche évidemment plus récent que la décoration : la partie inférieure de celle-ci a disparu. Elle représente une sorte de château dont les pignons latéraux sont en gradins ; à chaque extrémité, des tours d'angles ; au fond, une chapelle avec campanile ; à la gauche se tient un ecclésiastique coiffé de la mitre.

* * *

Fresnay (Sarthe). — On a découvert de curieuses peintures murales, à l'église de *Saint-Victor* près Fresnay (Sarthe). C'est sur les murs d'une chapelle latérale que sont apparues ces peintures qui datent de la fin du XVIe siècle et que M. R. Triger, le savant Président de la *Société historique et archéologique du Maine*, analyse ainsi :

« Ces peintures, à défaut de mérite artistique, ne sont « pas sans intérêt documentaire pour l'étude des cos- « tumes du temps.

« Elles se divisent en trois panneaux séparés d'environ « 2^m^ et 2^m^ 50 sur 1^m^ 90, comprenant chacun deux scènes « ou deux personnages distincts.

« Le premier panneau représente l'*Annonciation* et la « *Nativité ;* très détérioré, il ne laisse plus entrevoir dans « cette dernière scène, qu'une tête de Vierge. Le deuxième « représente le *Martyre de saint Sébastien* et une sainte « de grandeur naturelle. Le troisième, *saint Roch* et une « femme tenant un vase à la main, un petit ange debout « entre les deux.

« Le saint Roch et les deux figures de femmes sont « intéressantes surtout par les détails caractéristiques de « leurs costumes ; la jeune sainte du panneau de saint « Sébastien est même d'une certaine élégance de for- « mes [1]. »

La valeur artistique de ces peintures est médiocre. Mais elles attestent à nouveau l'existence de peintures murales dans les églises du Maine du XIIe au XIIIe siècle.

* * *

Hasselt. — Une découverte du même genre a été faite, lors de la restauration de l'église néerlandaise réformée. Sur un pilier proche de l'entrée est apparue une grande peinture de belle allure, d'environ 3 mètres de haut, représentant la figure de saint Christophe portant l'Enfant-Jésus [2].

* * *

Verviers. — Des peintures murales du XVIe siècle ont été découvertes sur les murs de l'église St-Bernard.

Deux personnages debout, plus grands que nature, se présentaient à peu près de face, la tête tournée l'une vers l'autre, vêtus de manteaux drapés, coiffés de vastes chapeaux qui, chez tous deux, se détachaient nettement sur un nimbe. Celui de gauche, jeune et imberbe, porte un collier auquel est suspendue une petite sphère ; la main gauche est relevée et soutient un gobelet ; il est chaussé de souliers à crevés sur les orteils. Celui de droite semble plus âgé ; chaussé de souliers lisses et pointus, il tient dans la main une petite boule ou un fruit.

Ils sont représentés en un préau dallé avec parapet recouvert d'un tapis, sous une arcade surbaissée soutenue par deux pilastres faits de

1. *Nouvelliste de la Sarthe*, 23 et 21 octobre 1904.
2. *Bull. des Métiers d'art.*

doubles balustres ornés, avec bases ayant chacune deux chimères en guise de bas-relief. Du milieu de l'arcade descend un cul de lampe ; de chaque côté, dans un fouillis d'ornements, des anges se jouent ; au fond, une vieille ville élève ses maisons et ses tours [1].

* * *

Alost. — On lit dans le *Bulletin des Métiers d'Art :*

Au cours de la restauration intérieure de la collégiale Saint-Martin, on a découvert, sous la chaux, des restes importants de peinture murale.

A la première travée du pourtour du chœur, ainsi que dans la chapelle attenante, puis dans la chapelle du fond consacrée à la sainte Vierge, toute la voûte était couverte de fresques.

Dans la première chapelle et sa dépendance, on voit des anges portant des instruments de la Passion. Les contours et les traits des figures ont été ravivés à une époque postérieure au moyen d'une ligne noire assez grossière [2]. Deux bouts de crochets engagés dans la voûte du pourtour semblent indiquer qu'autrefois une croix y fut attachée. D'ailleurs, la chapelle n'a cessé d'être jusqu'ici consacrée au Christ souffrant.

Les archives sont muettes sur cette polychromie. Mais elle-même nous fournit des renseignements précieux.

Lors de la découverte, le mur qui longe le transept portait l'inscription suivante : *Int. Jacr. ons. heere. MCCCC...?*

D'autre part, la façon de draper, la manière de traiter les fleurs des rinceaux, le coloris identique — en un mot, l'ordonnance générale — semblent indiquer que cette fresque est du même auteur que celle du fond. Celle-ci porte, jusqu'à deux fois, la date exacte de sa facture : « M.CCCC. XC. VIJ. » et « 1497 ».

Selon l'usage général de la période ogivale, la chapelle du fond de l'abside était consacrée à la sainte Vierge. Les anges figurés sur la voûte portent des banderoles avec textes se rapportant à Marie, mère du Christ. Les rinceaux ont subi autrefois une retouche à l'huile désastreuse. Les contours des figures aussi sont ravivés par un trait noir. Puis, malgré le soin qu'on ait mis au grattage, un texte a disparu en partie. Voici ce qui reste de l'inscription endommagée : *Verbum abbreviat...m faciet.... di....* Dans toute l'Ecriture Sainte, un seul texte peut s'y rapporter : c'est la seconde partie du verset 23 du Xe chapitre d'Isaïe. Elle porte : *Abbreviationem Dominus Deus exercituum faciet in medio omnis terrae.* Sur la banderole l'espace entre les lettres *t* et *m* est trop petit pour y caser toutes les lettres nécessaires ; il faudra donc lire *Abbreviationem.* Les mots *Dnus Deus exercituum* auraient été remplacés par *Verbum.*

Celui qui fit la citation a ainsi changé la figure en application directe au Verbe. En effet, il s'agit, dans Isaïe, du châtiment que le Seigneur des armées infligera à Assur, pour attirer, par cette preuve de sa puissance, tout Israël à son culte. Et dans notre texte, *le Verbe* humiliera ses adversaires pour attirer tout à Lui.

Sans doute, si d'autres textes pouvaient s'accorder avec les restes : *Abbreviat...m*, et *faciet* j'irais chercher d'abord ailleurs avant d'y aller aussi cavalièrement dans l'accord des deux phrases : mais aucun autre ne porte *à la fois* et *Abbreviat...m* et *faciet.* Puis, pourrait-on facilement admettre que tous les textes soient tirés des Saintes Ecritures et qu'un seul, parmi eux, viendrait d'un saint Père? Ensuite, les citations se faisaient-elles au moyen âge avec la minutie que nous y mettons ?

Mais, en voilà assez sur ce texte : voici les autres inscriptions dans l'ordre où elles sont placées, en allant de gauche à droite, à commencer par le quartier de devant [1].

1. Un ange avec banderole : *Replebitur maiestate eius omnis terra*, Ps. LXXI.

2. Un ange avec banderole : *Ego mater pulchre dilectionis*, Eccli. XXIIIJ.

3. Un ange avec banderole : *Surge, propera amica mea*, Can. IJ.

En travers de la nervure : *M.CCCC.XC.VIJ.*

4. Un ange avec banderole : *Quasi cedrus exaltata sum in Libano*, Eccli. XXIIIJ.

5. Un ange avec banderole : *Ab initio et ante secula creata sum*, Eccli. XXIIIJ.

Dans le coin la lettre a.

6. Un ange avec mandoline et banderole : *Egredietur virgo de radice Jesse*, Isai XXI.

Dans le coin la lettre b.

7. Un ange avec viole et banderole : *Mulier conteret caput tuum*, Gen. IIJ.

Dans le coin c.

8. Un ange avec flûte et banderole : *Femina circumdabit virum*, Jer. XXXJ.

Dans le coin d.

9. Un ange avec harpe et banderole : *Verbum abbreviat... m... faciet... di...*

10. Un ange avec banderole : *Ecce virgo concipiet et pariet filium*, Iia VIJ.

Dans le coin *1497.*

11. Un ange avec banderole : *Beatam me dicent œs generationes*, Luc. I.

12. Id. : *Quam pulchra es et decora carissima in deliciis* Can. VIJ.

Outre les deux fresques dont il fut parlé jusqu'ici, il reste, dans la salle du chapitre, une des deux peintures murales — à l'huile — découvertes lors d'une restauration datant déjà de quelques années.

La peinture qui a subsisté a été vernie d'une façon peu artistique : prétendûment pour mieux la conserver.

Voici le sujet de la scène : Notre-Seigneur, ayant à ses côtés la sainte Vierge et saint Jean Baptiste, a paru dans les nuées pour le dernier jugement ; déjà les anges et les démons font la séparation des bons et des mauvais, tandis que les morts sortent encore de leurs tombeaux. L'un des démons enfourche une femme, tandis qu'un autre dispute à l'ange le second clerc que celui-ci veut entraîner à la droite. Sur le premier plan, Adam et Ève avec une foule d'autres personnages prêts à être jugés.

La peinture date du commencement du XVIe siècle.

Si, maintenant, on consulte les comptes de la ville d'Alost, conservés aux archives générales du Royaume, on trouve une première mention de la construction de l'église Saint-Martin, en l'an 1482. En 1487, Josse den Ottere est venu inspecter les travaux. En 1489, la fabrique d'église et les magistrats d'Alost ont conclu un accord avec Herman de Waghemakere, pour la continuation et l'achèvement des bâtiments commencés par Jan van de

1. *Étoile Belge.*

2. Un calque a été fait de toute la peinture, aux frais de la fabrique d'église.

1. Tout le quartier de devant a été copié par M. Arth. Lefèvre d'Ixelles pour le musée du Cinquantenaire.

Wouwe. En 1495 seulement, les chanoines sont venus à Alost, quittant Haeltert.

La polychromie à l'intérieur de l'église, datant de 1497 ou environ, est donc toute contemporaine de la construction du temple. Mais fut-elle, dès lors, *projetée* pour toute l'église? Il faut croire que oui : car, sur les nervures de la seconde et de la troisième travée du pourtour, nous trouvons une polychromie contemporaine de celle des voûtes à peinture historiée. Sur les nervures de la première travée, la polychromie s'étend sur une longueur de 2m50, sur celles de la seconde, sur plus d'un mètre et sur celles de la troisième sur une longueur de 0m75 à peine. Le peintre pouvait-il indiquer plus clairement qu'aussitôt l'église construite, on a *pensé* à une polychromie, mais que l'insuffisance des ressources a empêché de songer à exécuter *de fait* la polychromie *totale historiée* de l'église, quoiqu'elle fût *in votis?*

Et, n'est-ce point ici une nouvelle preuve de ce que, dès l'achèvement d'une église, et même avant, comme à Alost, on ait songé à couvrir les murs d'une peinture historiée, sans que, cependant, *de fait*, on soit arrivé à polychromer complètement une église, par des peintures historiées, suivant un plan général (1)?

E. T.

Œuvres d'art ancien.

LA section d'histoire et de philologie du Comité des travaux historiques a, dans sa dernière séance, reçu de son président, M. L. Delisle, la nouvelle d'une intéressante découverte qui vient d'être faite à Nantes. Parmi les précieux manuscrits légués au département de la Loire-Inférieure par M. Dobrée, et conservés au musée qui porte le nom de ce généreux donateur, figure une très belle Bible du XIIIe siècle, en deux volumes, ornée de délicates miniatures. Un érudit nantais, M. l'abbé Durville, chargé de décrire les manuscrits du musée Dobrée, vient de démontrer que cette Bible était identique à une Bible de la librairie du Louvre, mentionnée dans les inventaires de 1411 et de 1413 et sortie peu après de la Bibliothèque du roi, à la suite du don qui en fut fait par Charles VI à son confesseur Renault des Fontaines, évêque de Soissons (1).

***

Le musée du Louvre vient d'acquérir à la vente Bourgeois, de Cologne, une peinture des plus importantes du XVe siècle hispano-allemand. Cette peinture, qui représente *L'Intronisation de saint Isidore*, provient d'une église de Valladolid. Elle n'est point signée, mais les analogies incontestables de caractère et de facture permettent de l'attribuer sans hésitation à Louis Dalmau, l'auteur d'un tableau célèbre conservé à l'Ayuntamiento de Barcelone, *Les conseillers devant la Vierge*. On a peu de renseignements sur la vie de cet artiste. On sait seulement qu'il alla en Flandre et connut les Van Eyck, puisque, dans la peinture de Barcelone, datée de 1445, on remarque une figure d'ange exactement imitée du retable de l'*Agneau mystique*. Le *Saint Isidore* du Louvre, comme le tableau de Barcelone, réunit une dizaine de personnages de grandeur nature: l'influence des Van Eyck y est nettement visible. C'est un ouvrage des plus remarquables et d'un intérêt capital pour l'histoire des origines de l'école espagnole (1).

1. *Courrier de l'Art.*

***

Le célèbre triptyque de la Cour d'appel de Paris, la *Crucifixion*, qui figura à l'Exposition des primitifs français, est, depuis cette semaine, exposé au Louvre.

Le retable sculpté de la chapelle du *Corpus Domini*, par Christophe Veyrier (1682), dans l'ancienne cathédrale de Toulon, est classé parmi les monuments historiques sur la demande du Conseil municipal de cette ville (2).

Le ministre des Beaux-Arts vient de céder à son collègue de la Justice une tapisserie des Gobelins, dont les dimensions, coïncidant exactement avec celles du *Christ* de Henner — passé au musée du Luxembourg —, permettront de dissimuler la lacune laissée par le fanatique enlèvement du Calvaire à la Grande Chambre de la Cour de cassation.

Cette tenture, qui est une des plus belles des réserves du Garde-Meuble national, représente la France sous les traits allégoriques d'une reine en manteau fleurdelysé.

Nouvelles.

LA Société de géographie de Saint-Nazaire vient de prendre une initiative qu'il semble utile de signaler comme tentative digne d'être généralisée. Elle a ouvert un concours de photographie pour l'arrondissement de Saint-Nazaire dans le but de commencer une sorte d'inventaire des richesses archéologiques, pittoresques, artistiques de cette région, et elle a présenté au public ces clichés en faisant également appel aux collectionneurs locaux et aussi aux peintres, artistes, graveurs, dessinateurs, formant ainsi une « exposition artistique et documentaire » qui donne de la vie de cette région, dans le présent et dans le passé, un tableau très varié et des plus intéressants.

***

On vient de mettre à jour, près de Aïna-i-Vadi-i-Mousso, ou Vallée de Moïse, les vestiges

1. *Courrier de l'Art.* — 2. *Ibid.*

d'une ville antique, qui aurait été habitée autrefois par une des tribus d'Israël.

Parmi les choses les plus curieuses qu'on y voit est un grand édifice dont le style architectural provoque l'admiration. A côté est un vaste amphithéâtre en hémicycle et entouré de murs très épais ornés de dessins et de figures étranges. Dans l'intérieur de l'édifice qui, probablement, était un château, se trouve un pavillon construit en bois très dur ; sa forme est très élégante et il est bien conservé. A l'Ouest de ces ruines s'élève une colline sur laquelle se trouve le tombeau d'Aaron.

***

A Bruges s'accuse un mouvement artistique très intense et très bien dirigé. Non seulement on y restaure les bâtiments publics et les habitations privées, on y bâtit en style local traditionnel, mais même on y fait revivre quelques-unes des belles coutumes d'antan.

Depuis deux ans la Brugeoise, société des étudiants catholiques fréquentant l'université de Gand, organise la veille de Noël une tournée en ville, à l'effet de chanter de vieilles chansons de Noël, et de recueillir l'obole des personnes charitables en faveur de quelques familles pauvres.

Et de l'aveu de tous, c'est vraiment impressionnant d'entendre, dans le vieux cadre que forme la ville, le long des canaux déserts, dans les rues sinueuses, sous le regard muet des vieux pignons et à la lueur voilée des réverbères, ces graves voix d'hommes moduler au milieu de la nuit, d'une manière impeccable, sur des airs superbement candides, des chants comme celui-ci :

« Il est né le divin enfant,
chantez hautbois, résonnez musettes,
il est né le divin enfant,
chantons tous son avènement. ... »

***

New-York (États-Unis). — Moyennant une dépense de 25.000,000 dollars, New-York va posséder la plus grande église catholique du monde entier.

Ce temple aura une longueur de 167 mètres, alors que Saint-Paul de Londres n'en a que 152 ; et la hauteur du dôme atteindra 145 mètres, alors que celui de Saint-Pierre de Rome n'en compte que 132, et Saint-Paul de Londres, 110 seulement.

Cette cathédrale prétend éclipser les deux autres que nous venons de citer. Saint-Paul de Londres n'a coûté que 18 millions et demi de francs, tandis que la nouvelle cathédrale, qui prendra le nom de Sainte-Sophie, à New-York, en coûtera environ 125 ; la plus grande partie de cette somme sera, d'ailleurs, dépensée en somptuosités: sculptures, fresques, mosaïques, vitraux, etc.

Le chanoine François, un Canadien-Français, qui a eu l'idée de cette gigantesque construction, a fait à un journaliste, qui l'interviewait au sujet de ce projet, les déclarations suivantes :

« Cette cathédrale sera remarquable par sa beauté et sa grandeur ; au point de vue architectural, elle sera parfaite, par conséquent plus belle que Sainte-Sophie de Constantinople, Saint-Paul de Londres et Saint-Pierre de Rome.

« Le style en sera celui des églises catholiques modernes, sans toucher le byzantin. Ce sera le plus haut monument de New-York, et certainement une des sept merveilles du monde. Pleine, la cathédrale contiendra 70 000 personnes (1). »

***

Parmi les thèses de la promotion de 1904 à l'École des Chartes, signalons celle de M. L. Engerand, sur l'ornementation romane dans le département de Calvados. Cette thèse, très bien documentée, contient une statistique nouvelle des monuments du département qu'il est désirable de voir publier.

L'exposition mariale à Rome.

XXe siècle, 30 nov. 1904. — Premier coup d'œil sur l'exposition.

En raison des difficultés de toutes sortes, il était impossible de donner une idée complète du culte de Marie à travers les âges. On a réussi cependant à composer une collection très importante, pleine d'intérêt, des monuments pieux de l'art et de l'industrie, destinés à honorer et glorifier la Vierge. Les photographies d'églises, de statues, de choses précieuses renfermées dans les musées abondent. Le Vatican a bien voulu se dessaisir de quelques objets de prix : citons parmi eux le meuble précieux qui occupe toute la salle de « l'Immacolata » dans le palais pontifical et renferme, dans des albums fort beaux, la traduction en quatre cents langues de la bulle « Ineffabilis », par laquelle Pie IX définissait l'Immaculée Conception.

La peinture est représentée par un petit nombre de tableaux anciens et quelques œuvres de primitifs : l'art moderne a donné beaucoup.

La sculpture offre les images les plus célèbres de la Vierge, reproduites avec exactitude, et un certain nombre de représentations aussi variées qu'originales. Aucun détail n'est inutile ici, lorsqu'il marque une forme particulière de culte. C'est ainsi que l'on peut voir quelques pièces d'une collection curieuse. Une « Vierge ouvrante » grossièrement sculptée dans le bois, attire l'attention. C'est un travail exécuté dans la Haute-Auvergne au XIVe siècle. La robe de la Vierge tourne sur des gonds, et l'on aperçoit la Trinité, sculptée à l'intérieur. Tout auprès,

1. *Gaulois.*

des photographies nous promènent en Suisse, en France, dans le nord de l'Europe, et nous montrent d'autres types de ces Vierges. Dans l'une d'elles, toutes les scènes de la Passion se trouvent sculptées : façon originale et même un peu baroque, mais d'une touchante naïveté, digne des âges de foi, pour représenter d'une façon sensible la part de Marie dans la scène de notre Rédemption.

Une très importante section de numismatique occupe une place d'honneur. Le Vatican a livré de véritables trésors dans cette partie.

Il faut en passer. Signalons au hasard des souvenirs infiniment précieux : les étendards de la bataille de Lépante, conservés en l'église Sainte-Marie-de-la-Victoire, à Rome ; la mitre que portait Pie IX en définissant le dogme de l'Immaculée Conception. Saint-Sulpice, qui avait reçu ce souvenir de Mgr de Ségur, l'a envoyé à Rome. Des maquettes, petits chefs-d'œuvre de patience, représentent les monuments de Lourdes, de Notre-Dame de la Garde à Marseille, de la fameuse colonne de l'Immaculée, place d'Espagne, de la coupole de Notre-Dame de Lorette avec ses peintures finement réduites.

Citons enfin l'édition merveilleuse de la bulle « Ineffabilis », conservée au Vatican : chaque page, couverte d'enluminures exquises, est un chef-d'œuvre ; le tout est exposé dans une vitrine spéciale.

Aux Pâques doit s'ouvrir, à l'occasion du centenaire de l'abbaye de Grotta-Ferrata près de Rome, une exposition d'art italo-byzantin. Les richesses d'art byzantin accumulées dans toute l'italie permettent une exposition des plus instructives et des plus intéressantes : la promenade dans les « castelli » romains constituera un attrait de plus.

Dans le comité d'organisation, on remarque des noms qui garantissent le sérieux de cette démonstration artistique. Il suffira de citer Mgr Duchesne, président ; le baron Kanzler, vice-président : Mgr Wilpert et l'abbé de Grotta-Ferrata ; don Pellegrini, un Romain éloquent et disert, qui a su relever le prestige et faire valoir l'importance historique et artistique du vieux monument italo-grec.

Quatre sections ont été établies : objets de provenance byzantine apportés en Italie ; objets de style byzantin créés en Italie ; art italien sous l'influence byzantine ; imitations, art néo-byzantin.

Nécrologie.

Le baron d'Avril.

NOUS apprenons tardivement la mort du distingué baron d'Avril, un de ceux qui, au XIXe siècle, ont le mieux compris et le plus fidèlement encouragé les œuvres tendant à la restauration de l'art chrétien véritable. Parmi les meilleures pages qu'ait publiées notre *Revue*, nos plus anciens lecteurs n'ont pas oublié les pages exquises et lumineuses, qu'il nous donna jadis sur l'esthétique du moyen âge et les procédés des primitifs (1). Il fut à un certain moment l'âme des intéressants et féconds travaux produits dans la section d'art chrétien, de plusieurs sessions du Congrès catholique de Lille. Il fut longtemps Président de la Société de Saint-Jean de Paris, association qui remonte par ses statuts au Père Lacordaire, mais dont il fut le principal créateur, ou du moins le rénovateur, aidé de Rio, de Vitet, de Didron, etc.

Le baron d'Avril, qui fut de 1880 à 1883, ministre plénipotentaire de France au Chili, est mort le 28 octobre dernier dans sa 83e année, au château de Copplères. Nous saluons en lui le souvenir d'un ami d'une extrême bienveillance et un esthète chrétien d'élite. Nos lecteurs se souviendront de lui dans leurs prières.

L. C.

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1883, pp. 54 et 554.

Georges Rohault de Fleury.

LA *Revue de l'Art chrétien*, qui comptera bientôt un demi-siècle d'existence, a vu disparaître successivement ses premiers fondateurs, ses collaborateurs de la première heure et la plupart des adhérents qui lui ont permis de continuer la publication des volumes de sa première série. Au cours des dernières années, nous avons eu la douleur de voir grossir le nécrologe de ces hommes que nous étions habitués à considérer comme nos amis et auxquels nous unissait en effet une communauté de vues, de principes et d'espérances dans l'avenir d'un art consacré à la gloire de Dieu et servant l'expression la plus élevée de notre culte.

Subissant trop souvent le contre-coup des événements, notre *Revue* a eu des temps d'épreuves. Nous ne pouvons nous dissimuler que dans le domaine de l'art, et même de l'*art catholique*, le souffle inspirateur des collaborateurs défunts qui ont lutté dans nos rangs, dirige rarement la masse des fidèles. Il n'inspire plus même les hommes dont la mission est de les éclairer. Ce qui pour nous est une affaire de foi, est généralement devenu affaire de science ; la religion n'est plus la source d'inspiration des travaux pour lesquels nous avons d'ailleurs la plus haute estime, et que nous savons priser à toute leur valeur. La plupart de ceux qui ont travaillé pour l'intelligence et la continuation des meilleures traditions du passé en vue d'un art purifié, inspiré et croyant, sont généralement remplacés par des hommes de science, doués d'un esprit d'analyse et de critique qui parfois a fait défaut à leurs prédécesseurs. On ne doit pas oublier pourtant que ces derniers leur ont déblayé la voie.

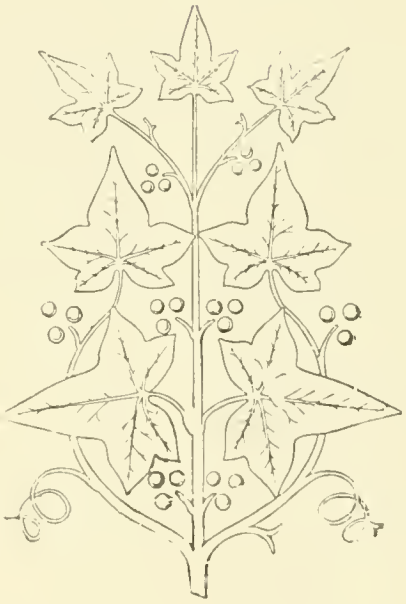
Aujourd'hui nous voulons recommander à la piété des souvenirs de nos lecteurs l'un des plus anciens de nos collaborateurs, qui fut tout ensemble un homme de science et un homme de foi.

Monsieur Georges Rohault de Fleury est décédé à la fin de l'année qui vient de s'écouler, dans la 69me année de son âge. Il est mort à Paris en son hôtel rue d'Aguesseau, pieusement, en vrai chrétien comme il a vécu, presque oublié dans sa vie laborieuse, ou du moins oublié d'un monde qu'il avait oublié lui-même. La lettre qui nous apprend son décès, nous dit qu'il fut membre de plusieurs Sociétés savantes,... et c'est tout. Il a quitté cette terre, son cœur de français et de chrétien endolori en présence de la déchéance religieuse et morale d'une patrie qu'il ne pouvait cesser d'aimer.

J'ai cherché en vain dans les grands journaux un article consacré à sa mémoire et où parût seulement la récapitulation de ses vastestravaux Je ne tenterai pas de le faire. La *Revue de l'Art chrétien* a entretenu ses lecteurs à diverses reprises du monumental ouvrage de M. Rohault de Fleury sur les Saints de la Messe,faisant suite à cette autre étude sur les *Monuments de la Messe* commencée par Charles Rohault de Fleury continuée et achevée dansun esprit de filiale affection par l'auteur des *Saints de la Messe*, œuvre très considérable qui probablement restera inachevée,malgré le grand nombre de volumes parus Dans notre dernier fascicule encore, nous avons. rendu compte des deux volumes de la *Gallia Dominicana* sur les *Couvents de Saint-Dominique au moyen âge*, sans nous douter que c'était là le Chant du Cygne d'une noble existence prête à s'éteindre.

Nous espérons revenir un jour sur la riche moisson que laisse ce travailleur d'élite, et sur le cours de sa laborieuse carrière. Il a réuni des gerbes précieuses dans le champ de l'architecture et de l'archéologie chrétiennes. Pour aujourd'hui, il nous importait d'exprimer nos regrets, et de soulager notre tristesse en recommandant l'âme du savant et du grand chrétien aux prières de nos lecteurs, et de rappeler une vie bien digne de leurs souvenirs et de leurs méditations.

Jules HELBIG.



Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

48me Année. — 5me Série.

Tome I (LVe de la collection).

2me livraison. — Mars 1905.

Le carrelage de l'abbaye de Saint-Maur de Glanfeuil,

d'après les pavés retrouvés dans les fouilles récentes.

EN 1898 et 1899, le R. P. Camille de la Croix entreprit à l'abbaye de Saint-Maur de Glanfeuil des fouilles considérables dans le but de retrouver, sous le sol du monastère, les vestiges de monuments décrits par des textes anciens. Le résultat de ces fouilles a été publié par leur auteur lui-même dans un remarquable mémoire lu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (1).

Au cours des terrassements nécessités par ces recherches, beaucoup de débris céramiques avaient été mis au jour et recueillis avec soin par le savant religieux. Il s'était rencontré notamment une variété des plus intéressantes de pavés décorés et de pavés unis du moyen âge.

Le bruit des découvertes du R. P. Camille de la Croix m'ayant attiré sur les bords de la Loire, j'eus l'occasion, peu de temps après ces découvertes, de visiter la plus ancienne des abbayes bénédictines de France, et d'être présenté à l'éminent archéologue. Certes je ne prévoyais pas l'honneur qui m'attendait.

A ma grande surprise, le R. P. de la Croix me parla de certain travail sur le carrelage de l'abbaye de Champagne paru dans la *Revue historique et archéologique du Maine*, signé de mon nom, et me demanda un article semblable sur les pavés trouvés à Glanfeuil. Au premier abord, j'aurais voulu refuser. Donner une suite aux travaux du P. de la Croix devait paraître trop téméraire de la part d'un modeste chercheur. Le P. de la Croix, cependant, insista en termes si réconfortants et si bienveillants

1. *Fouilles archéologiques de l'abbaye de Saint-Maur de Glanfeuil (Maine-et-Loire).* Paris, Picard, 1899, in-4° (Premier fascicule des *Mélanges archéologiques* du R. P. C. de la Croix.)

qu'en dépit de mes premières hésitations je me laissai convaincre.

Si donc cet article voit le jour et présente quelque intérêt, ce n'est guère à son auteur qu'il faut en attribuer le mérite. J'ai résumé simplement les conversations de cette cellule de Glanfeuil où le R. P. de la Croix reconstituait, avec tant d'expérience et d'érudition, les plans de l'habitation primitive de Saint-Maur, et quand j'ai cru pouvoir émettre une opinion personnelle, ce n'est qu'après avoir contrôlé mes dires à l'aide des ouvrages les plus autorisés.

Le carrelage que j'ai étudié dans cette *Revue* en 1898, et qui avait appartenu au chœur de l'église abbatiale de Champagne, était (pour la plus grande partie des fragments arrivés jusqu'à nous) d'une ornementation dans l'esprit du XIIe siècle. Il se composait exclusivement de pavés assez petits, unis, de couleurs différentes, assemblés de manière à former des dessins. Évidemment les artistes du XIIe siècle, imbus des traditions antiques, cherchaient à rendre l'effet des mosaïques romaines des bas temps dont ils possédaient encore de nombreux exemples. N'ayant pas de marbre à leur disposition, ils les imitaient au moyen de l'émail dont ils revêtaient leurs carreaux [1].

Le carrelage de Saint-Maur de Glanfeuil était conçu dans un tout autre esprit. Au lieu d'une mosaïque de pavés unis comme à Champagne, on y trouve des pavés décorés, plus simples comme forme, plus chauds comme couleur, peu de pavés noirs, signe particulier, tous les pavés très usés. Les motifs de décor sont du XIIIe siècle et du commencement du XIVe.

Il s'est passé, du reste, pour les carrelages ce qui a eu lieu pour nombre d'industries. En devenant plus habiles au point de vue artistique, les fabricants déclinèrent au point de vue technique et livrèrent des produits de moindre qualité. Dans tous les arts et industries qui se rattachent à l'architecture, le XIIe siècle a sur le XIIIe une grande supériorité d'exécution. Tout dénote un soin que le siècle suivant, préoccupé de ses grandes conceptions, abandonna bientôt.

Encore n'employait-on, à cette date, le carrelage en terre émaillée que dans les chœurs, les chapelles ou les salles qui n'étaient pas faites pour recevoir un grand concours de peuple, car l'émail s'enlevait assez facilement par le frottement des chaussures.

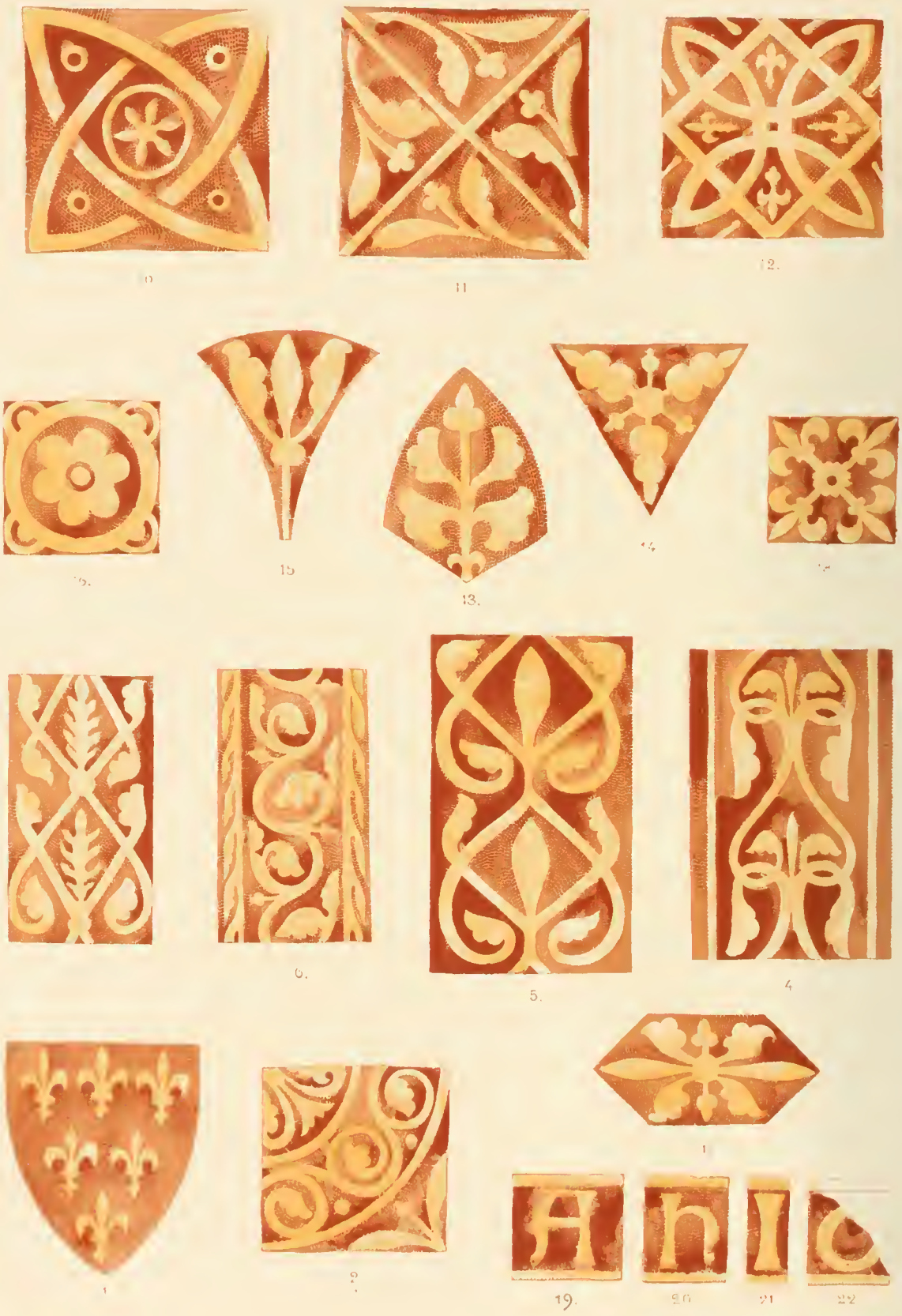
Au XIIIe siècle, c'est le rouge qui domine — Saint-Maur en est une preuve de plus — tandis qu'au XIIe siècle, le noir et le vert jouent le principal rôle comme à Champagne.

Pourtant il semble qu'à Glanfeuil [1], nous soyons en présence de certains pavés antérieurs au XIIIe siècle, restes sans doute de l'église aujourd'hui en ruines. Je citerai comme exemple l'un des pavés ci-après décrits : il est rectangulaire, de couleur *vert jaspe*. N'est-ce pas là un de ces pavés du genre mentionné par Percier dans ses croquis faits en 1797, et par Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire d'architecture*, pavés du XIIe siècle provenant des carrelages de l'église de Saint-Denis ?

J'ai dit plus haut que les carrelages du XIIIe siècle différaient de ceux du XIIe non seulement par l'harmonie des tons, mais aussi par le mode de fabrication. En cela comme en toutes choses, le XIIIe siècle rompait franchement avec les traditions. Au

1. Voir Viollet le Duc, *Dictionnaire d'architecture*.

1. Au moment ou j'écrivais ceci en 1900, je ne connaissais pas l'abbaye d'Asnières, toute proche pourtant de St-Maur. — Il y a à Asnières un carrelage encore en place. Il me paraît du même temps que celui de St-Maur. J'espère en publier la description dans cette *Revue*.



Carrelage de l'abbaye de Saint Maur de Glanfeuil.

lieu de composer les dessins des carrelages au moyen de pièces assemblées de formes variées, il adopta un système de carreaux, ordinairement carrés, ornés au moyen d'incrustation de terre de couleurs différentes; le noir vert devenant rare pour réapparaître au XIVe siècle.

D'ailleurs, il ne faut pas oublier qu'à partir du XIIe siècle le sol des églises, et surtout le chœur, servait de sépulture, et qu'étant ainsi bouleversé sans cesse, puis recouvert de dalles funéraires, il n'était pas possible d'y maintenir un dessin général, composé de petites pièces de terre cuite. Au contraire, le système des bandes en pavés carrés permettait de remanier aisément et aussi fréquemment qu'on le voulait les carrelages modifiés par la pose des pierres tombales.

Les défauts de pose étaient fréquents (1), les artistes du moyen âge n'étant pas pénétrés du besoin de symétrie puérile qui fait loi aujourd'hui.

On peut remarquer en outre, qu'à Saint-Maur, le carrelage du chœur avait dû être remanié bien des fois, puisque le sol renfermait des sépultures dont une au moins était une sépulture d'abbé.

Je passe maintenant à la description de chacun des pavés trouvés à Glanfeuil.

Je me suis attaché à faire cette description aussi exacte que possible, tant pour les couleurs que pour les dimensions. Ces détails ont leur importance pour l'architecte ou le céramiste désireux d'en tirer parti, et il s'en rencontre encore heureusement.

Les figures numérotées représentent les pavés de Glanfeuil à une échelle un peu réduite, au 20/100 environ des originaux ; le lecteur prévenu pourra aisément y suppléer, puisque les vraies grandeurs sont indiquées. A cette réduction, il est vrai, les reproductions ont gagné en netteté.

N° 1. — Pavé en forme d'écu fleurdelisé; les fleurs de lis sont placées 3, 2 et 1.

Composition : terre cuite rouge, terre blanche remplissant les creux et le tout recouvert d'un vernis jaune.

Les fleurs de lis se présentent donc en jaune citron sur fond rouge brique.

Tous les pavés de Glanfeuil sont d'ailleurs composés comme ce pavé, sauf indication contraire.

La hauteur dans l'axe est de 117$^{m}/^{m}$, la largeur au sommet de l'écu est de 95$^{m}/^{m}$

Il rappelle par son décor les armes de l'abbaye de Saint-Maur de Glanfeuil dont le blason est chargé de sept fleurs de lis posées 3, 3 et 1. Je ne crois pas toutefois que l'intention du céramiste ait été de représenter ces armoiries, car ce pavé a été trouvé ailleurs, notamment à l'abbaye des Châtelliers (Deux-Sèvres).

Un seul exemplaire complet a été trouvé à Glanfeuil, un autre était un peu brisé. Par contre on a trouvé quatre demi-pavés, la section se confondant avec l'axe de l'écu. Ils avaient été moulés ainsi pour pouvoir aisément carreler des surfaces rectangulaires.

Ce pavé se voit d'autre part au musée Saint-Jean à Angers, sous le n° 2564, avec une hauteur de 140$^{m}/^{m}$ et une largeur de 110$^{m}/^{m}$.

Il se trouvait aussi, comme nous venons de le dire, aux Châtelliers, mais Mgr Barbier de Montault, dans la publication qu'il en a faite, n'en a pas donné les cotes.

N° 2. — Pavé carré. Le dessin n'est complet qu'avec quatre pavés semblables juxta-

1. Dans l'étude que je prépare sur le pavage d'Asnières je publierai des calques pris sur des pavés encore en place — et sur leur assemblement. Ce manque de précision dans la pose dont on pourra ainsi se rendre compte, n'est point sans charme, bien au contraire. — Le tout joue comme une étoffe miroitante.

posés. Même composition que le n° 1. Dimensions : 120m/m de côté.

Ont été trouvés : un pavé entier de ce type, trois fragments et un pavé limité suivant la diagonale passant par l'axe du fleuron d'angle et le centre de l'ornement circulaire.

Pavé semblable au musée Saint-Jean à Angers ; aux Châtelliers ; dans la collection de M. d'Achon à Gennes.

N° 3. — Pavé très incomplet. Deux côtés seulement laissent voir les bords primitifs. Aucun des angles n'a été conservé. Je propose de lui attribuer la forme indiquée par le gros pointillé de la figure.

D'après cette reconstitution il aurait eu six pans, quatre grands et deux plus petits. Je n'incline pas à lui supposer quatre pans seulement, tel qu'on l'obtient en prolongeant les côtés suivant le petit pointillé. La forme ainsi obtenue serait disgracieuse et mal remplie d'ailleurs par la croix ancrée.

Composition : Ce pavé, beaucoup plus mince que les autres, est d'une composition toute différente. Il présente d'abord une couche de terre blanche, feuilletée, sur laquelle a été appliquée une couche de terre rouge. C'est cette deuxième couche de terre rouge qui porte le creux rempli de terre blanche, figurant la croix ancrée. Le tout enfin est recouvert d'un vernis jaune. On ne voit pas l'utilité de trois couches différentes ; deux auraient suffi : une couche rouge portant imprimée en creux et remplie de terre blanche la croix ancrée.

Ce pavé est peu usé, sa terre est fragile ; il a dû servir de revêtement à l'intérieur. D'aspect général il est plus foncé que les autres pavés de Glanfeuil.

Dimensions : d'après la restitution que je propose il devrait avoir 140m/m dans sa hauteur et 162m/m dans sa largeur. Les deux petits pans coupés des extrémités auraient eu chacun 40m/m.

Un seul exemplaire a été trouvé et je n'en connais d'autre nulle part ailleurs.

N° 4. — Pavé de bordure. Dessin complet en un seul pavé. Même composition que le n° 1.

Dimensions : hauteur 156m/m ; largeur 101m/m. Un seul exemplaire a été retrouvé, très usé et rompu en deux.

Le même au musée Saint-Jean d'Angers nos 2683 et 2684, provenant de Saint-Pierre du lac à Beaufort-en-Vallée (Maine-et-Loire).

N° 5. — Pavé de bordure. Dessin complet en un seul pavé. Même composition que le n° 1.

Le seul exemplaire retrouvé est brisé ; il est naturel de penser qu'il portait deux fois le même motif ou deux motifs peu différents. Il aurait alors eu les dimensions suivantes : largeur 102m/m ; hauteur 173m/m.

Le même au musée Saint-Jean, n° 2626, provenant de Saint-Pierre du Lac, à Beaufort-en-Vallée.

N° 6. — Pavé de bordure. Dessin complet en un seul pavé. Même composition que le n° 1.

Dimensions : hauteur 175m/m ; largeur 95m/m.

Le même, collection de M. d'Achon à Gennes (Maine-et-Loire).

N° 7. Pavé de bordure, dessin complet en un seul pavé. Même composition que le n° 1.

Dimensions : hauteur 187m/m 8 ; largeur 91m/m.

Ont été retrouvés deux grands fragments de deux exemplaires différents très bien conservés, l'émail intact.

N° 8. — Pavé de bordure, le dessin est

complet avec un seul pavé. Même composition que le n° 1.

Dimensions : hauteur 155m/m ; largeur 97m/m.

Le même au musée Saint-Jean, n° 2627, provenant de Saint-Pierre du Lac, et dans la collection de M. d'Achon.

N° 9. — Pavé de bordure, le dessin complet avec un seul pavé. Même composition que le n° 1.

Dimensions : hauteur 173m/m ; largeur 94m/m.

Ont été retrouvés un seul exemplaire presque entier en plusieurs fragments et quelques autres petits fragments, le tout très usé.

Le même au musée Saint-Jean, n° 2616, provenant de Doué-la-Fontaine ; n° 2617, provenant de Saint-Pierre du Lac ; n° 2625, provenant de Saint-Michel d'Angers. Se trouve aussi dans la collection de M. d'Achon.

N° 10. — Pavé carré, dessin complet en un seul pavé. Même composition que le n° 1.

Dimensions : 120m/m de côté.

Ont été retrouvés deux exemplaires complets, deux moitiés et plusieurs fragments, le tout très usé.

Le même au musée Saint-Jean sans indication de provenance, et chez M. le curé de Grézillé, provenant de l'ancienne église de Grézillé.

N° 11. — Pavé carré, dessin complet en un seul pavé.

Même composition que le n° 1.

Dimensions : longueur du côté 120m/m.

Un seul exemplaire complet a été trouvé.

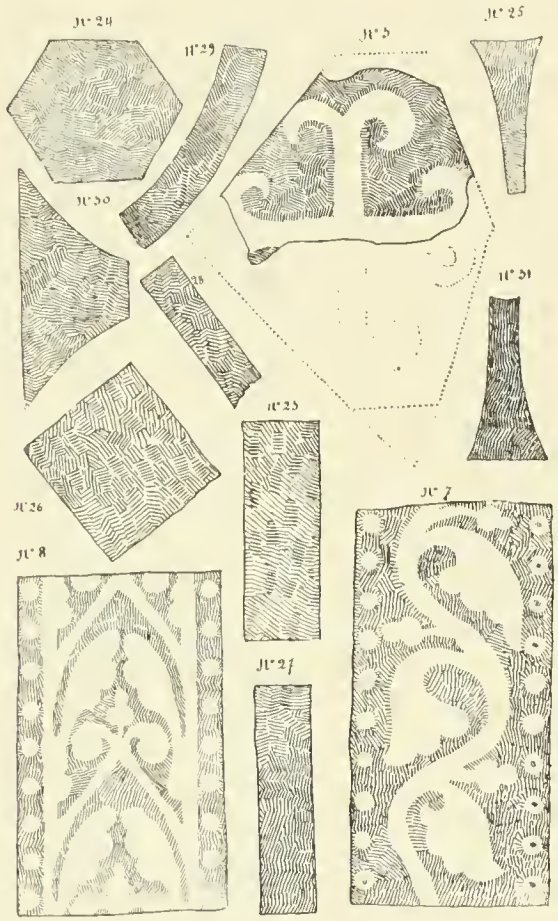
N° 12. — Pavé carré, dessin complet en un seul pavé.

Même composition que le n° 1.

Dimensions : 110m/m.

Ont été trouvés : six exemplaires complets plus trois demi-pavés et de nombreux fragments, le tout usé.

Même pavé, musée Saint-Jean, nos 2613, 2614 ; on l'a trouvé aussi à Cunault et à Rochefort-sur-Loire.



N° 13. — Pavé à 4 pans dont deux curvilignes.

Le dessin ne peut être complet ainsi, puisqu'il ne peut seul constituer un dallage. Il doit se combiner probablement avec d'autres pavés.

Même composition que n° 1 : dimensions : 102m/m dans l'axe, 54m/m sur chaque petit côté rectiligne.

Ont été trouvés deux exemplaires complets, un demi et un fragment.

Le même se trouve au musée Saint-Jean, provenant de Vihiers. A l'abbaye des Châtelliers, un pavé similaire a les quatre côtés curvilignes.

N° 14. — Pavé triangulaire équilatéral.

Le dessin est complet en un seul pavé, mais il peut se combiner, comme nous le verrons, avec d'autres pavés.

Il rappelle beaucoup un des carrelages découverts à l'abbaye de Champagne.

Même composition que le n° 1 ; le côté du carré mesure 95m/m.

Huit exemplaires ont été trouvés.

Le même au musée Saint-Jean, nos 2583-2584, provenant de Saint-Pierre du Lac, dans la collection de M. d'Achon et à l'abbaye des Châtelliers.

N° 15. — Pavé à quatre côtés, trois curvilignes et un rectiligne.

Même observation au point de vue du dessin que pour le n° 14.

Même composition que le n° 1 ; dimension : 105m/m dans la plus grande partie.

Le même à l'abbaye des Châtelliers.

N° 16. — Pavé carré, dessin complet en un seul pavé.

Même composition que le n° 1 ; dimension : le côté du carré a 76m/m.

Le même dans la collection de M. d'Achon.

N° 17. — Pavé à six pans : rectangle terminé par deux triangles. Dessin complet en un seul pavé.

Même composition que le n° 1. Dimensions : grand axe, 140m/m, petit axe 67m/m. Six exemplaires ont été trouvés.

Le même au musée Saint-Jean d'Angers, n° 2591, provenant de Saint-Pierre du Lac.

N° 18. — Pavé carré, dessin complet en un seul pavé.

Même composition que le n° 1. Dimension : le côté du carré mesure 62m/m.

Cinq exemplaires complets ont été trouvés, plus un demi-pavé, la section coïncidant avec une diagonale.

Le même, musée Saint-Jean, n° 2623, et dans la collection d'Achon.

N° 19, lettre A. — Un seul exemplaire trouvé ; dimensions : 57m/m sur 55m/m.

N° 20, lettre H. — Un seul exemplaire trouvé ; dimensions : 38m/m sur 54m/m.

N° 21, lettre I. — Un seul exemplaire trouvé ; dimensions : 38m/m sur 54m/m.

N° 22. — Lettre T, probablement.

Les nos 19, 20, 21, 22, sont tous de la même composition que le n° 1.

Toutes ces lettres sont de même hauteur, mais de largeurs différentes. Elles sont bien conservées, chaudes de ton, couleur chocolat dans les fonds. D'autres lettres faisant partie du même alphabet se trouvent à Angers au musée Saint-Laud, chez M. d'Achon et chez M. Paul de Farcy à Château Gontier.

« Je n'ai jamais rencontré, dit M. de Farcy [1], comme il n'est pas rare de le faire en Anjou et sur les bords de la Loire, de ces petites briques portant une seule lettre, et permettant de composer ainsi toutes sortes de mots. »

Pavés unis.

N° 23. — Pavé rectangulaire. Émail vert noir ; dimensions : 34m/m sur 100m/m.

Une vingtaine d'exemplaires ont été trouvés.

Le même, collection d'Achon.

N° 24. — Pavé hexagonal. Émail probablement vert noir; dimension : 41m/m de côté.

Un seul exemplaire entier a été trouvé ;

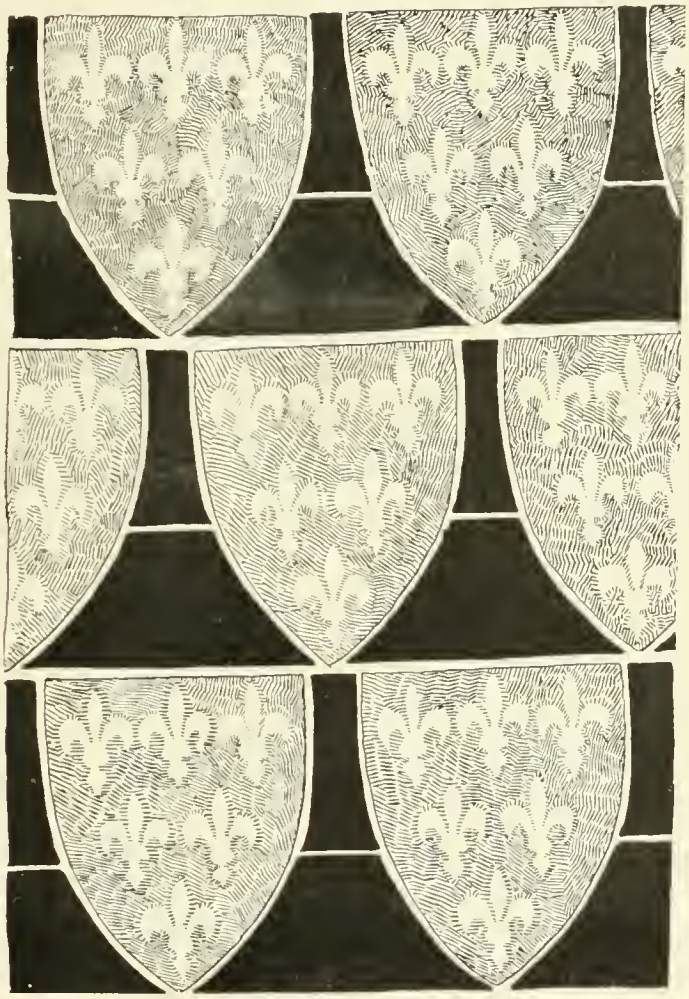
1. De Farcy, *La céramique dans le Calvados, atelier de Molay ;* extrait des comptes-rendus du *Congrès tenu à Caen par la Société française d'archéologie* en juillet 1883. page 9.

trois fragments et un demi-pavé, séparé par une diagonale.

Le même pavé, collection d'Achon, musée Saint-Jean, n° 2699 provenant de l'abbaye de Saint-Nicolas en 1858 ; d'autres exemplaires non numérotés ni classés.

N° 25. — Pavé à quatre côtés dont trois curvilignes. Émail vert noir. Dimension : 70m/m dans sa plus grande longueur.

Il en a été trouvé quatre exemplaires, deux semblant appartenir à deux dimensions un peu différentes.



N° 26. — Pavé carré. Couleur impossible à établir ; dimension du côté 61m/m.

Un seul exemplaire incomplet a été retrouvé.

N° 27. — Pavé rectangulaire. Émail vert noir ; dimensions : 110m/m sur 23m/m.

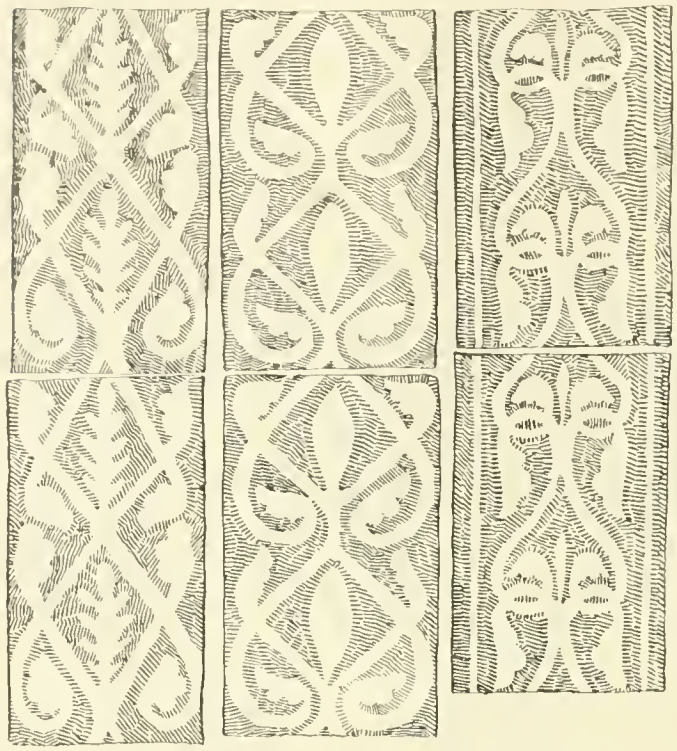
Il en a été trouvé deux exemplaires recouverts d'un vernis noir.

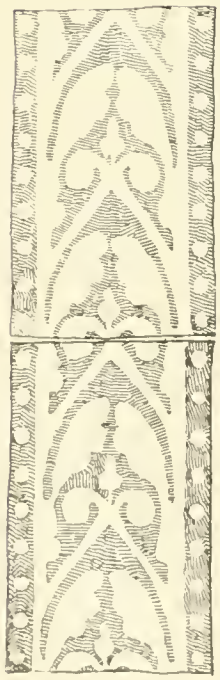
N° 28. — Pavé rectangulaire, mais incomplet par suite d'une brisure.

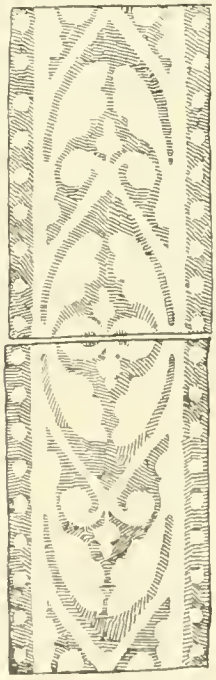
Il offre cette particularité d'être recouvert d'un émail vert pomme marbré, d'une conservation parfaite.

Dimensions : 70m/m sur 18m/m.

Il n'a été trouvé que cet exemplaire unique.





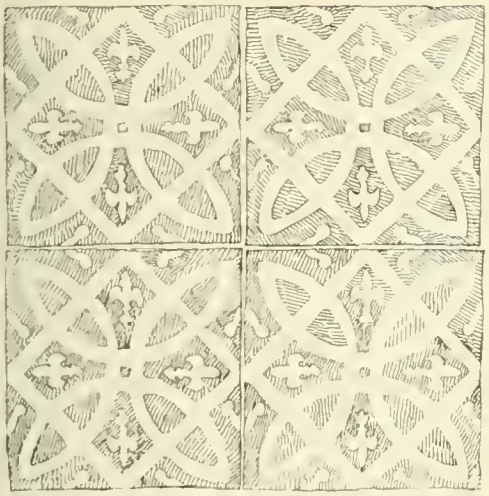


Un autre pavé un peu moins large que celui-ci et d'une teinte brune a été retrouvé. Il était, lui aussi, tout seul de sa couleur.

N° 29. — Pavé à quatre côtés, dont deux curvilignes et deux rectilignes. Émail vert noir.

Dimensions : largeur 19m/m, longueur de la corde sous-tendant le grand arc 113m/m.

N° 30. — Pavé à quatre côtés dont deux rectilignes et deux curvilignes. Émail vert et noir.



Dimensions : grande ligne droite 112m/m, petite ligne droite, 26m/m ; distance de l'une à l'autre 49m/m.

Un seul exemplaire a été trouvé.

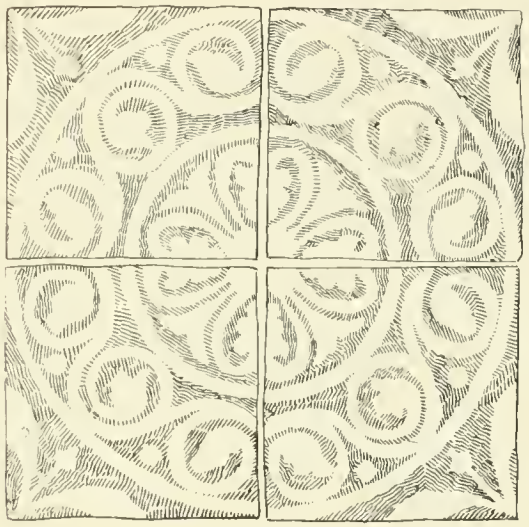
N° 31. — Pavés à quatre côtés dont deux rectilignes et deux curvilignes. Émail vert et noir.

Dimensions : grande ligne droite 36m/m, petite ligne droite 9m/m ; distance de l'une à l'autre 72m/m.

Je dois ajouter que si j'arrête ici le catalogue des pavés retrouvés à Glanfeuil, ce n'est pas parce qu'il ne s'en est pas rencontré d'autres ; mais parce que les autres me paraissent plutôt des variétés des précédents que des types absolument nouveaux. Quelques-uns semblent seulement avoir été déformés à la cuisson, d'autres présentent des accidents de vernis. Je crois dès lors qu'il suffit de les mentionner et qu'il est inutile de s'y arrêter plus longuement.

Étude de l'ensemble composé avec les pavés étudiés ci-devant.

Pavé n° 1 en forme d'écu et chargé de 7 fleurs de lis. — Ce blason, nous l'avons dit ne doit pas rappeler les armoiries de l'ab-



baye, car il a été trouvé aussi ailleurs, ce doit être un simple motif ornemental. — Il pouvait ne pas être seul de cette forme, et être accompagné de quelques autres, portant eux, des léopards d'Angleterre, ou des châteaux de Castille — ces deux derniers genres se sont trouvés à l'abbaye des Châtelliers.

Quoi qu'il en soit, puisque nous n'avons qu'un type, examinons comment on peut l'utiliser.

La chose ne paraît possible qu'avec le recours au pavé n°25 et au pavé n°30. On obtient de la sorte un assemblage sans vide entre les morceaux. — Sans vide n'est pas absolument exact, il faut compter toujours sur une petite bande de ciment étroite entre chaque morceau. Elle avait son utilité au

point de vue décoratif, et les anciens pavages que nous avons retrouvés non bouleversés, encore fixés à l'aire des églises, nous ont toujours montré cette bande de ciment volontairement laissée d'une épaisseur non négligeable, et jouant son rôle dans l'effet général, comme les plombs dans les vitraux.

Nous donnons une planche présentant l'ensemble de l'effet produit par l'assemblage des 3 pavés n°s 1, 25, 30.

Fig. — 32,

Fig. 33. — Effet d'ensemble du pavé de bordure n° 4.

Fig. 34. — Effet d'ensemble du pavé de bordure n° 5.

Fig. 35. — Effet d'ensemble du pavé de bordure n° 9.

Fig. 36, 36bis. Effet d'ensemble du pavé de bordure n° 8. deux systèmes d'assemblement.

Fig. 37. — Effet d'ensemble du pavé de bordure n° 7.

Fig. 38. — Effet d'ensemble du pavé de bordure n° 6.

Fig. 39. — Effet d'ensemble du pavé de bordure n° 12.

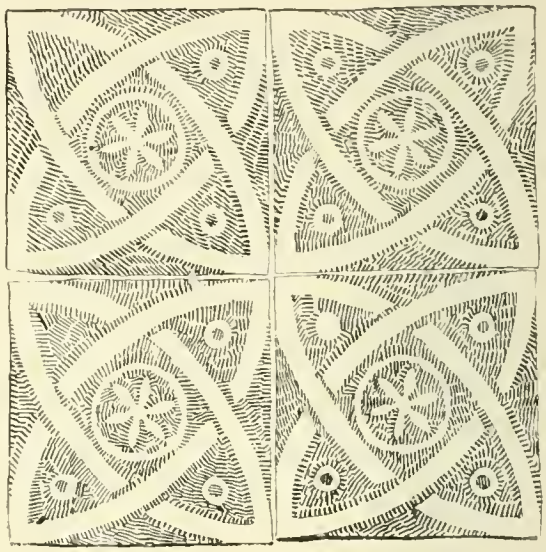
Fig. 40. — Effet d'ensemble du pavé n° 2.

Fig. 41. — Effet d'ensemble du pavé n° 11.

Fig. 42. — Effet d'ensemble du pavé n° 10.

Les petits pavés portant des lettres sont en trop petit nombre pour qu'il soit possible de tenter une reconstitution des mots ou des phrases qu'ils composaient.

Je crois qu'ils faisaient partie d'une épitaphe : HIC JACET, etc.



Le pavé n° 13 et le pavé n° 15 combinés avec des pavés unis de la forme du n° 29 forment un fort beau motif. — Je ne le donne pas ici. — J'ai eu le plaisir de le retrouver à l'abbaye d'Asnière (près Montreuil Bellay, Maine-et-Loire). — Il y a dans le sanctuaire de l'église de cette abbaye une assez grande surface de sol couverte avec des pavés de cette sorte. Ils n'ont jamais été déplacés. — Cette réflexion s'applique aussi au système formé par les pavés n° 14, 23, 24.

Ici se termine par conséquent mon étude sur le carrelage de l'abbaye de St-Maur de Glanfeuil, Maine-et-Loire.

J. Chappée.

Mathias Grünewald et la mystique du moyen âge.

MATHIAS Grünewald a été jusqu'à présent un maître peu connu en dehors de l'Allemagne. Il figure à la vérité dans l'histoire de la Peinture de ce pays avec honneur. On le compte généralement comme un maître de premier ordre, mais dont les travaux sont très diversement appréciés et, à vrai dire, goûtés seulement par un public restreint. Cela tient au caractère très personnel, et il faut ajouter, souvent peu attrayant des peintures de Grünewald : peut-être aussi à l'obscurité de sa vie, restée cachée, même à ses contemporains. Il est probablement né à Asschaffenbourg et a passé une bonne partie de sa vie à Mayence, travaillant d'ailleurs beaucoup pour l'une et l'autre de ces villes. Sandrart, son plus ancien biographe, se plaint de ce que l'artiste et ses œuvres soient tellement tombés en oubli, qu'il n'a pu trouver personne à même de lui donner quelques informations à cet égard. « Grünewald, ajoute-t-il, paraît avoir mené une vie triste et solitaire, ayant été mal marié. Je n'ai pu même apprendre la date de sa mort, qu'il faut placer probablement vers l'an 1510. »

Les recherches faites depuis n'ont pas ajouté grand'chose à cette maigre information. On croit que la naissance de Grünewald doit être placée entre les années 1470-1480, et il a été possible de constater qu'il travaillait encore en 1525.

Quoi qu'il en soit de la vie du Maître, son œuvre est important. Par l'influence qu'il a exercée et par un génie très réel, Grünewald doit être compté parmi les peintres qui ont le plus honoré l'École allemande, bien près d'Albert Dürer et de Holbein. Seulement sa veine est essentiellement germanique ; c'est exclusivement sur l'art de son pays que son influence s'est fait sentir; aussi pendant des siècles le renom du peintre n'a pas franchi les limites du pays où il a vécu.

Mais voici qu'une réaction se produit. On annonce la publication d'un grand ouvrage sur Mathias Grünewald, sur ses peintures et ses dessins de M. H. A. Schmid, et récemment il a paru dans un périodique français une étude retentissante de J. K. Huysmans, aussitôt réimprimée sous forme de livre ([1]).

Un des collaborateurs de notre *Revue*, Mgr Fréd. Schneider, dont nos anciens abonnés se rappellent sans doute les très intéressantes études ([2]), a voulu examiner les peintures de Grünewald à un point de vue qui a généralement échappé à M. Huysmans, et même aux écrivains allemands qui ont consacré des études à l'œuvre de Grünewald : celui de la mystique et du caractère symbolique qu'il convient de leur reconnaître.

La savante étude de Mgr Fréd. Schneider m'a paru de nature à intéresser nos lecteurs assez vivement pour en tenter une traduction, qui, ayant été mise sous les yeux de l'auteur, peut être considérée comme l'expression de sa pensée.

J. H.

---

1. *Trois Primitifs: Les Grünewald du Musée de Colmar, le maître de Flémalle et la Florentine du Musée de Francfort sur le Mein*, Paris, A. Messein, 1905. Nous sommes loin de recommander la lecture de ce livre, dont une partie rappelle trop une période de la carrière littéraire de l'auteur que l'on pouvait croire terminée et oubliée. N.D.L.R.

2. V. Un bijou de l'époque des Hohenstaufen, Année 1887, p. 269. La légende de la Licorne ou du monocéros; Les Croisades et les inventaires de nns églises ; les Ivoires de la Meuse et du Bas-Rhin, année 1888, pp. 16, 170 et 430, etc.

ES recherches des écrivains d'art concernant Grünewald se poursuivent sans trêve et sans succès marqués. Si l'on ne peut parvenir à trouver des éclaircissements sur sa vie et son œuvre, on cherche à soumettre les peintures connues du maître à un classement et à un examen nouveaux, et l'on s'évertue à faire des dissertations critiques sur le style et les tendances de ses créations, sans aboutir à un résultat définitif. Franz Bock, dans une étude récente sur Grünewald (Strassbourg, Heitz, 1904), le nomme « un mélancolique solitaire, qui, attelé à une méchante femme, traîne péniblement le tombereau de la vie ». Malgré ces études et ces recherches, il existe dans la véritable signification des peintures de Grünewald de nombreux points qui n'ont pas été élucidés et qui valent bien la peine d'être examinés de près.

Parmi ces points obscurs, il en est qui appartiennent à l'ordre des faits et qu'il convient d'expliquer ; il en est d'autres qui sont relatifs aux circonstances dans lesquelles Grünewald aurait conçu ses créations et aux relations de l'artiste avec ceux qui lui commandaient et inspiraient ses travaux : enfin on veut connaître les rapports du peintre avec les thèmes de ses travaux. En présence des préoccupations de style de la critique moderne, ces questions, en ce qui concerne le grand maître de la Franconie, et sa manière d'entendre l'art, les dons de sa nature, ces questions n'ont pas encore été examinées comme elles le méritent. Un essai dans ce sens paraîtra utile et la tentative pour suivre les traces et pour indiquer au moins la direction dans laquelle on peut trouver une solution, paraîtra donc justifiée.

Monsieur J. K. Huysmans, le néomystique, s'en est pris récemment, et à diverses reprises, à Grünewald (voir *le Mois*, mars 1904). Ce maître, qui passe des tressaillements les plus excessifs aux inspirations de la mystique la plus sublime, semble l'avoir captivé : c'est pour lui un esprit congénère. C'est avec sympathie qu'il poursuit, sur un sentier qui lui est connu, les œuvres du peintre. Celui qui cherche à connaître Grünewald et son art en général, sous une forme serrée et dans toute sa valeur intellectuelle, pourra suivre l'étude de Huysmans. C'est bien le guide qui convient pour atteindre aux altitudes et pénétrer dans les abîmes de la vie de l'âme du maître. Il sait y faire des trouvailles et en rendre compte avec un art infini. Il le dépeint très exactement comme une apparition hors paire dans le monde de l'art ; comme un génie d'une force barbare qui sait faire vibrer à la fois les cordes d'un spiritualisme tout personnel et parler une langue qui semble n'appartenir qu'à lui. Son âme, comme emportée par la tempête, vole d'un sujet à un autre sujet ; à ses yeux c'est « un Roland furieux de la peinture, qui bondit sans cesse d'une outrance dans une autre, mais l'énergumène est, quand il faut, un peintre très habile et connaissant à fond les ruses du métier. S'il raffole du fracas éblouissant des tons, il possède aussi dans ses bons jours le sens très affiné des nuances, — sa *Résurrection* l'atteste, — il sait unir les couleurs les plus hostiles, en les sollicitant peu à peu par d'adroites diplomaties de teintes. » Huysmans saisit très bien le maître dans ses qualités psychiques ; il le comprend dans son naturalisme comme dans son penchant mystique ; il lui paraît indompté, et pourtant il possède toute la culture intellectuelle de son temps. A ses yeux, l'art de Grünewald est bien l'image de l'âme po-

pulaire allemande de ces jours tourmentés, hérissée, allant à rebrousse-poil, toute en peine et gauche, comme cette époque qui a précédé la réforme protestante. Il possède incontestablement ce zèle ardent des choses de la foi, cette familiarité avec le *Credo*, qui, au commencement du XVIe siècle, se manifestent dans la Société chrétienne en présence des espérances d'une restauration religieuse. Mais, en même temps, il est pénétré de la compassion la plus vive pour les pauvres, les malades, les estropiés, les âmes pressurées de toute sorte, si nombreuses dans le monde d'alors.

***

C'est la raison pour laquelle l'on ne voit pas figurer, dans les commandes faites par les princes et les grands du monde, le nom de Grünewald à côté des Holbein, des Cranach et des Dürer. Le seul Cardinal-Archevêque de Mayence, Albrecht de Brandebourg, qui généralement semble animé du souffle qui pénétrait la génération des Médicis, lui demanda des travaux. Il ne se laissa pas effrayer par les crucifiés, tout couverts de sang et de plaies, du maître. Il est vrai que celui-ci était généralement mieux compris des hommes éprouvés par la douleur, des incurables qui, dans le corps mystique du Christ, représentent les membres souffrants, et de ces religieux dévoués aux soins des malades, comme les moines de Saint-Antoine d'Isenheim.

On sait ce que Grünewald a su produire dans le domaine du naturalisme le plus cru et le plus repoussant. On peut voir dans ses peintures de Colmar, de Carlsruhe et d'Asschaffenbourg, jusqu'où il a porté la vérité et la réalité dans la peinture des types, repoussants quelquefois, par lesquels, non sans raison, Huysmans est désagréablement impressionné. Mais le contraste est d'autant plus frappant lorsque le maître, prenant son essor, s'élève jusqu'aux plus sublimes révélations de la sensation mystique, donnant à ses visions une expression qui étreint tout à la fois et qui enlève ; c'est dans ces manifestations qu'il apparaît unique en son art. Comme Huysmans le remarque, il est l'artiste le plus audacieux dans le domaine de la peinture. Il est le premier qui, avec l'indigence des moyens dont l'homme terrestre dispose, ait osé le transporter des réalités de notre monde sublunaire dans la sphère supérieure des sphères célestes. Il sait élever le spectateur de ses créations en plein dans la jubilation mystique des chœurs angéliques. Complètement maître de son art, il sait l'assouplir et le porter à des hauteurs où les spéculations les plus avancées de la théologie peuvent à peine le suivre. Ici s'ouvre le monde des mystères dans l'âme du maître.

Alors vient se poser la question de savoir sur quel fond sont basées ces profondes visions de l'âme : on aura d'abord à rechercher les voies et les moyens, les prédispositions mystiques qui conduisent à cette hauteur des buts à atteindre. Mais là aussi, tout ne saurait s'expliquer. Sans doute on pourra rendre compte de certains détails : Huysmans admet, en ce qui concerne le retable d'Isenheim, une action commune entre celui qui a ordonné le travail et le maître qui l'a exécuté ; en sorte qu'un programme aurait été établi jusque dans les détails par le Supérieur de la Maison des Antoinins, Guide Guersi, et transmis au peintre. Il rappelle avec raison que des rapports de cette nature ont existé au cours du moyen âge et même longtemps après cette époque. Des évêques, des chefs de communautés, des théologiens, ont, sou-

vent, tracé le plan de l'œuvre, fixant le nombre des personnages ainsi que les rapports qui devaient exister entre eux. Un exemple très remarquable de cette tendance se trouve dans la convention récemment publiée, datée de l'an 1453, intervenue entre les Chartreux de Villeneuve-lez-Avignon et Enguerrand Charonton, concernant le grand retable qu'il devait peindre pour ces religieux (K. v. Voll, supplément de l'*Allgem. Zeitung*, 1904, N° 188, p. 328, a): une œuvre qui, à la récente Exposition des Primitifs à Paris, a été estimée comme une des productions les plus remarquables de son temps.

Les limites de cette nature imposées aux artistes, rétrécissent sans doute le champ ouvert à leur imagination; mais, tout en restant dans le cadre qui leur était tracé, ils ne faisaient pas l'abandon de leur individualité. L'œuvre de Grünewald en témoigne également dans une large mesure. D'autre part, il est non moins certain que les artistes pouvaient puiser à pleines mains dans le trésor des traditions de l'École. Ils disposaient de la légende des Saints avec tous les détails souvent bizarres, de la *Legenda aurea*, si amplement répandue, et, d'autre part, les péricopes formulaires liturgiques, avec les extraits évangéliques, des Psaumes et des Hymnes, offraient une source abondante d'inspirations et d'incitations de toute nature. Les textes de ce genre étaient très répandus dès avant l'invention de l'imprimerie, et, ce qui est plus significatif, ils étaient accessibles aux cercles les plus étendus. Les livres de dévotion à tendance mystique, les compositions du drame liturgique avec leur ordonnance typologique, les recueils de poésies mystiques, complétaient les éléments de la formation intellectuelle de nos artistes. Ce n'est que par ces livres que peut s'expliquer l'abondance des thèmes bibliques et légendaires que, pendant des siècles, les œuvres d'art offrent avec une sûreté impeccable, en passant par tous les degrés de la valeur professionnelle. C'est, sans aucun doute, par ces ouvrages que Grünewald s'était armé de toutes pièces. Quant à la manière dont il comprenait et combinait ces sujets dans son for intérieur, pour les rendre ensuite d'une manière neuve, profonde souvent d'une façon déconcertante, cela doit rester le secret de l'âme de l'artiste. La sainte Vierge sur le retable d'Isenheim représentant la Crucifixion, offre, à cet égard, un exemple merveilleux qui impose au spectateur l'intensité des sentiments du peintre. Toute enveloppée de vêtements blancs, cette frêle figure de femme s'affaisse, tombant en arrière sur le bras du disciple bien-aimé. En opposition avec saint Jean que Huysmans dépeint comme « un étudiant allemand, au visage glabre et minable », la Vierge sainte se manifeste comme l'apparition d'un autre ordre et d'un autre monde. Son visage est pâle et blanc comme le voile qui entoure la tête, elle va choir, en arrière, inanimée ; les yeux, aux paupières garnies de longs cils bruns, sont fermés, et la bouche entr'ouverte laisse voir les dents. Les traits du visage sont douloureux, délicats, d'une régularité surprenante, pour ainsi dire entièrement moderne. Le vert neutre de la manche à l'avant-bras interrompt seul la mystérieuse symphonie des tonalités blanches. Les mains crispées, aux doigts délicats et effilés, seules trahissent encore un reste de vie. Sans ce détail on pourrait prendre cette figure pour celle d'une religieuse qui vient d'expirer. Elle éveille la compassion la plus profonde tout en exerçant un attrait infini ; d'un charme tout juvénil, elle est d'une beauté accomplie: c'est l'image d'une souveraine qui se meurt. Par la valeur lumineuse du blanc, et le caractère

vraiment surnaturel de la Mère de douleur, elle devient presque, comme le fait également observer Huysmans, la première personne de cette composition, si impressionnante dans tous ses épisodes. Ce n'est pas sans intention que Grünewald l'a placée ici au premier plan. Jamais, dans ses autres peintures, il n'a représenté la Mère sous un type d'une beauté aussi supraterrestre, avec l'expression d'une douleur surhumaine. On est fasciné par cette apparition, tout au milieu du cercle souvent repoussant de son œuvre. Elle ressemble, comme le dit Huysmans, à une reine qui aurait pris le voile, à une

La Crucifixion — Volets fermés du polyptyque d'Isenheim (musée de Colmar). — (Phot. de J. Christophe à Colmar.)

merveilleuse orchidée fleurissant au milieu de la bruyère.

* * *

Il convient au surplus de faire ressortir ici les remarquables rapports de la conception personnelle, de même que les présuppositions mystiques et théologiques qui existent entre le maître que nous étudions et Michel-Ange, lorsque, dans le groupe de sa Pietà, celui-ci fait apparaître la Madone dans la fleur d'une juvénile beauté. Il a été répondu aux objections qui se sont produites contre cette conception par Condivi (*Vie de Michel-Ange Buonarotti*, édition Pempsel, 1898, chap. 16) en développant en détail ses raisons théologiques, que Condivi qualifie de considérations dignes de tout

docteur en théologie, et qualifiant l'artiste « de vase bien digne de contenir des idées divines ».

Si, dans cette peinture d'ordre mystique et de sentiment, l'impression profonde et toute personnelle de Grünewald se manifeste par la forme comme par la pensée, en d'autres points, on doit reconnaître les influences extérieures de conceptions mystiques et typologiques, provenant tout à la fois du temps et du milieu dans lesquels vivait l'artiste et par les relations personnelles avec son entourage. C'est ainsi que la différence surprenante de la proportion des figures dans le Crucifiement de Colmar s'explique par des considérations mystiques et par le symbolisme. Son saint Jean-Baptiste, en présence du Christ de stature surhumaine, semble prononcer ces paroles : « Il doit croître, tandis que moi, le mineur, je dois devenir plus petit. » Huysmans (p. 285) continue le développement de cette analogie. C'est dans un sens appartenant au même ordre d'idées que s'explique la figure de proportions trop réduites de la Madeleine agenouillée au pied de la croix par les paroles de la Bible que les plus petits seront les plus grands dans le royaume des cieux. Il est hors de doute que ces anomalies, ici sont voulues et répondent manifestement à l'intention de l'artiste. Dans d'autres peintures, Grünewald sait parfaitement observer les proportions naturelles. Ici, au contraire, il enfreint toutes les règles et traite les choses d'un point de vue mystique.

Huysmans (p. 284) ne parvient pas bien à s'expliquer la présence de S. Jean le Précurseur dans cette peinture ; il s'en rend compte par la remarque que, dans la Crucifixion, le Saint paraîtrait ressuscité. Il semble assez étrange que cet auteur, qui est d'ailleurs bien au courant de la liturgie et du mysticisme, méconnaisse un point essentiel. Il ne s'agit pas en effet ici d'une peinture historique, où les relations chronologiques des personnages doivent être observées, mais bien de l'ordonnance d'un tableau d'ordre typologique et mystique. Ce qui confirme d'une manière bien frappante cette manière d'interpréter la composition, c'est que saint Jean-Baptiste est accompagné de l'agneau symbolique recevant dans un calice le jet de sang qui jaillit du cœur. La manière dont saint Jean-Baptiste est introduit ici, rappelle directement les figures du même ordre d'idées des drames religieux du moyen âge, où les prophéties et leur accomplissement, le type et l'antitype *(quod in vetere latet, in novo patet)* sont réunis dans la même ordonnance mystique, sans égard aux différences de temps et de lieux. Dans une peinture destinée à l'Église des représentations typologiques de ce genre, étaient alors intelligibles pour tout le monde : les drames où se jouaient les mystères, où on pouvait les voir quotidiennement, les rendaient familiers et même populaires. Et de nos jours encore on les saisit facilement lorsqu'on les voit paraître dans leurs derniers souvenirs, dans les jeux de la Passion. Huysmans cependant finit par reconnaître la pensée primordiale lorsque Grünewald peint le Précurseur dans un repos monumental, libre de toute participation à l'acte douloureux de la Crucifixion, témoin immobile, vaticinateur, spectateur du passé et de l'avenir. L'agneau du sacrifice qu'il annonçait jadis, est à ses pieds en présence du sacrifice sur la croix, maintenant consommé. L'introduction de la figure du Précurseur dans la scène du Crucifiement n'appartient pas au monde des idées du peintre. Grünewald l'a emprunté à l'ensemble des conceptions appartenant aux théologiens et aux mystiques. Sous ce rapport on ne

La Vierge Marie et saint Jean. — Fragment du retable d'Isenheim.

peut que se joindre à Huysmans, en précisant toutefois et en reconnaissant que l'âme de Grünewald avait pénétré dans ce monde extrasensuel, et, comme nous le verrons

Le chœur des Anges et l'*Anima Fidelis*. — Polyptyque d'Isenheim. — (Phot. de J. Christophe à Colmar.)

La Vierge et l'Enfant Jésus. — Polyptyque d'Isenheim (musée de Colmar).

plus tard, elle savait saisir toutes les nuances du monde mystique pour les faire passer dans les représentations imagées de son art.

***

Ceci se marque tout particulièrement dans les peintures du diptyque d'Isenheim, où le concert d'anges trouve son complément dans le tableau représentant la Vierge et l'Enfant. La composition en elle-même, avec le pendant qui y est corrélatif, a été jusqu'à présent une énigme dont on n'a pas trouvé le mot. Même Huysmans constate que le sens de ce diptyque est obscur. En présence de toutes les interprétations dont il a été l'objet, il avoue en toute simplicité que la signification de l'œuvre lui échappe. Il éprouve même, en présence de la magnificence féerique du concert d'anges un certain vide, un malaise intellectuel : le sens de l'œuvre dans les rapports des détails et dans sa synthèse, ne se manifestant pas à son esprit.

On doit admettre que la scène représentée au volet de droite, le côté honorable, la Nativité, est généralement comprise. C'est un chœur d'anges joyeux, jouant de divers instruments de musique et chantant les louanges de la Reine du ciel. La scène se passe dans une sorte de halle ornée de tout le charme décoratif que l'artiste a pu y mettre. L'objet de l'énigme est la figure d'une jeune fille agenouillée au second plan sous l'arcade du portail, vis-à-vis de la sainte Vierge. La tête et la chevelure blonde sont rayonnantes baignées dans une lumière d'or, comme le Christ dans la Résurrection : ajoutez à cela une couronne flamboyante et des vêtements rouges. Cette lumière d'un rouge doré, fait paraître encore l'ange qui se trouve derrière cette figure mystérieuse, comme dans une atmosphère incandescente. Cette figure, dit Franz Bock (p. 171, note 99), n'a pas encore été expliquée quant à sa signification iconographique. « D'après l'*Anzeige* du XVIIIe siècle, ce serait Marie à laquelle dans cette vision apparaîtrait sa glorification future. A cette explication, le prof. F. X. Kraus s'est rallié, en admettant une soi-disant juxtaposition. Schmid, de son côté, fait ressortir que cette figure adore (?) la Madone ou l'Enfant, sans apercevoir, ni les splendeurs qui se trouvent derrière elle, ni le ciel ouvert devant elle. On pourrait ainsi, avec Woltmann, penser à l'archange Gabriel, en tenant compte des figures de prophètes qui se trouvent dans l'architecture. Mais cette explication ne s'accorde pas avec le diadème, ni surtout avec la seconde couronne que deux anges planant tiennent au-dessus de la figure en question. »

Henri Alfred Schmid (Bâle, 1894) se rallie également à l'interprétation de F. X. Kraus (*Kunst und Alterthum in Elsass-Lotringen, II, p. 301*), qui, à ses yeux, est l'autorité la plus digne de foi. Jos. Fleurant (*Der Isenheimer Altar*, Colmar, 1903) ne voit pas même exactement ce qui existe dans la peinture, et ne peut être pris en considération.

Lorsque des maîtres comme Albert Dürer, Cranach, Baldung Grün, représentent les esprits célestes sous la forme d'enfants ailés folâtrant autour de la Vierge Marie avec l'Enfant, ils nous offrent une aimable idylle. Grünewald conçoit le sujet avec plus de profondeur : il s'élève absolument au-dessus du côté humain et du gracieux jeu d'enfants. Il décompose la pensée en deux moitiés, et imprime à toute la disposition de son œuvre, le sceau du mystère dogmatique. C'est la liturgie qui lui sert ici de fil conducteur. Peut-être était-il familier lui-même avec cet ordre d'idées, comme Raphaël témoigne d'une connaissance approfondie de la liturgie de la

fête Dieu, ou bien il était informé et dirigé par quelque ami religieux ; mais certainement il s'éclaire ici de la liturgie de la Nativité, et, s'aidant de la connaissance des heures canoniques (*In Nativit. Dni. Matut. I Noct. Resp. I*), il offre une double image. De même que dans l'image de la Crucifixion il représente l'avenir et le passé, la prophétie et la Réalisation, et c'est par l'opposition qu'on trouve l'explication de la pensée du maître. L'effet du décret divin de l'Incarnation sur le monde céleste et terrestre, devient ici le titre du thème traité. La prophétie et son accomplissement, les splendeurs de l'éternité, et l'humiliation temporelle, la plénitude de la puissance divine, et l'impuissance de la nature, telles sont les méditations que la liturgie de Noël présente dans ses antithèses, et par un assemblage harmonique, la poésie mystique devient une œuvre d'art. « Le chœur des Anges exulte, car aujourd'hui a apparu le salut éternel au genre humain. » Tel est le motif essentiel qui pénètre la double pensée des deux panneaux du diptyque, et les réunit dans l'unité d'une conception dogmatique et mystique. Il devient inutile d'expliquer le développement que Grünewald a donné par les détails à ce motif.

Le maître s'éloigne ici franchement des faits bibliques, et des représentations traditionnelles, en renonçant tout à la fois à introduire l'Adoration des bergers ainsi que l'arrivée des Mages de l'Orient. Il cherche un expédient qu'il trouve dans le domaine mystique pour rendre visibles les rapports entre le salut de l'humanité, et l'homme-Dieu sauveur, et il les personnifie par une figure d'un charme infini. A la foule des esprits célestes représentée dans toutes les gradations, il oppose la Chrétienté rachetée sous la figure d'une jeune fille ornée du charme virginal. C'est l'élue du Cantique des cantiques, c'est l'âme chrétienne, qualifiée d'*anima fidelis* dans le langage mystique, collectif du monde croyant des chrétiens. Par le Verbe éternel, fait homme, le Christ, fiancé des âmes, entre dans les rapports les plus intimes, comme l'épouse avec l'époux, *anima cum suo dilecto*, comme s'exprime la langue mystique. L'âme chrétienne est assimilée ainsi anticipativement au chœur des Bienheureux, avec cette différence toutefois que sa connaissance du mystère de l'Incarnation repose encore sur la Foi. De là son attitude prosternée, l'attitude de la prière, car elle est engagée dans le pèlerinage terrestre *(in statu viatoris)*. C'est ainsi qu'il faut interpréter cette figure, en opposition de celles des chœurs célestes, qui possèdent la connaissance entière, directe des choses divines. Le lien qui unit les membres de la communauté terrestre à la communauté céleste, est la connaissance des décrets de la sagesse divine; pour les uns c'est la soumission de la Foi, pour les autres, c'est la claire et joyeuse vision chantée par les cantiques. Grünewald exprime les relations de l'âme fidèle, croyante avec le Sauveur du monde qui vient de naître, en premier lieu par la parure de la fiancée ; ensuite sa participation à la communauté des fidèles terrestres par l'attitude prosternée de son adoration du mystère de l'Incarnation et du Salut ; enfin son mérite, et l'espoir des récompenses célestes, par un double couronnement. Elle paraît couronnée d'abord par la grâce du salut et de l'union avec Dieu. Une autre couronne lui est réservée; et elle est symbolisée par le diadème que les anges, en planant dans la région supérieure, tiennent suspendu au-dessus de sa tête : celle-là lui a été également gagnée par le Fils de Dieu, fait homme et représente la félicité céleste, exprimée par les

paroles mystiques : *Veni, amica mea : coronaberis* (Cant., 4, 8). Par sa pureté immaculée, elle est digne d'être incorporée au chœur des anges chantant un cantique ; car c'est précisément pour chanter la Naissance du Seigneur que le ciel et la terre, comme dit la liturgie de Noël, sont d'accord : c'est le cantique de la joie et de la grâce. L'oubli de soi-même, avec lequel cette délicieuse figure est plongée dans l'adoration, au milieu du bruyant chœur des anges, semble puisé dans l'esprit de la mystique. On croit vraiment voir l'illustration d'une des méditations de Thomas à Kempis (V. Opp. oo. III, *serm.* 3. *In nativitate Christi. De festis animae, éd. Herder 1904, p. 76 sqq.*), où les anges s'unissent aux hommes pour chanter les louanges d'un Dieu uni dans la Trinité. Ce sentiment de joie et de fête intérieure commence, d'après les paroles de l'aimable mystique, dans la lumière de la foi et s'achèvera dans la lumière éternelle de la félicité des élus.

***

Là, le cantique de louanges des anges s'unira aux doux chants des âmes saintes ; en présence du Créateur, tous chanteront à l'unisson : là régnera la paix profonde, et un repos complet ; la joie la plus haute et la douce amabilité ; l'harmonie la plus élevée et une clarté divine, le bonheur et la sécurité que rien ne troublera. Les livres ascétiques et mystiques, comme précisément celui de Thomas à Kempis, étaient alors très répandus, et Grünewald en aura eu facilement connaissance. Même les chants religieux populaires allemands prenaient parfois un ton analogue ; comme dans cette gentille strophe dont la traduction ne peut rendre la simplicité naïve :

Nous voulons nous bâtir une petite chaumière
Et à notre âme un sanctuaire :
Jésus-Christ y sera le maître.....

Plus voisin encore est le commencement du « *Heimweh* » :

Je voudrais rentrer dans ma demeure
A l'abri des consolations du monde entier,
Je veux dire dans la demeure du céleste empire
Là, éternellement, je verrai Dieu !
Quelle volupté, mon âme, t'attend là :
Tu seras unie au chœur des anges...

C'est sur le fondement des relations intimes et personnelles de l'âme chrétienne avec son Rédempteur et Sauveur que s'élève en réalité toute la littérature religieuse et dévote de cette époque. La voix du Christ *(vox Christi)* se fait entendre alternativement avec la voix du disciple *(vox discipuli)*, et des dissertations tout entières se forment par la conversation du Christ avec l'âme croyante et fidèle *(Interna Christi locutio ad animam fidelem.* Thomas a Kempis. *De imitat. Christi, lib. III.)*

Il nous sera permis d'exprimer une pensée à titre de simple supposition : il se pourrait que sous la mystérieuse figure de la jeune fille, l'artiste aurait représenté une défunte, enlevée de bonne heure à la tendresse de ses parents, peut-être une enfant du peintre, ou une de ses parentes, dont il aurait voulu conserver le souvenir. Peut-être encore cette jeune fille a été en relations de parenté avec les donateurs du tableau, avec des bienfaiteurs éminents de la Communauté antonine d'Isenheim. Mais, même alors, l'interprétation à laquelle nous nous sommes arrêté, demeurerait intacte. Dans ce cas l'*anima fidelis* prendrait corps sous la figure d'une personnalité déterminée, laquelle, en quittant d'une manière prématurée ce monde terrestre, aurait été rejoindre la région du chœur des anges. La figure d'un caractère si remarquablement intime n'en serait que plus touchante, et l'intention de Grünewald d'y rappeler le souvenir d'une âme aimée, ne pourrait que lui gagner de nouvelles sympathies.

(A continuer.) Dr Frédéric SCHNEIDER.

Les effigies des Dominicains.

LES Dominicains ont fait peindre sur les murailles de leurs couvents de Trévise, de Berne et de Florence, de nombreuses figures représentant des membres de l'Ordre.

Ces effigies sont-elles réellement des portraits ?

Pour quelques-unes il est certain ou probable que la peinture a été exécutée d'après la nature, pour d'autres le peintre a pu se servir de documents.

Mais les documents ont fort souvent fait défaut.

Que firent alors les peintres ?

Les portraits des Dominicains au couvent San Marco de Florence, par Fra ANGELICO (1387-1455). (Photographies ALINARI).

Les plus habiles et les plus consciencieux ont donné à leurs figures la physionomie qu'elles ont pu avoir de leur temps; d'autres n'ont pas eu ce souci et ont purement et simplement travaillé de fantaisie.

Au fond il importait assez peu aux Dominicains; leur but étant de perpétuer la mémoire des frères qui avaient fait honneur à l'Ordre, ils ont estimé qu'une figure serait un plus grand hommage qu'une simple inscription.

I

En 1353, le peintre Tomaso de Modena a représenté en fresques à Trévise sur les murs de la salle capitulaire du cou-

vent des Dominicains, quarante Dominicains illustres ; les noms sont inscrits sur chaque effigie.

Ce sont :

Les saints Dominique, Thomas d'Aquin, Pierre de Vérone;

Les papes Innocent V, pontificat en 1276 et Benoit XI, pontificat de 1303 à 1305;

Dix-huit cardinaux : Hugo de Sancto Charo, Hannibal de Molaria, Pierre, Robert, Latinus, Hugo de Villon, Nicolas de Prato, Gualterus, Nicolas de Fréauville, Thomas, Nicolas Caracciolo, Guillaume de Marseille, Mathieu Orsini, Boniface, Thomas de York, Gérard de Daumar, Jean de Mollendino, Guillaume de Bayonne.

Quatre évêques.

Treize frères.

Il est possible que Tommaso ait vu Jean de Mollendino mort en 1353, Nicolas Carraccio, mort en 1369, et d'autres peut-être; mais il est à présumer qu'il a peint sans documents Hugo de Sancto Charo, mort en 1263, Hannibal de Molaria, décédé en 1273 et d'autres.

Et cependant ces effigies imaginées donnent l'illusion de portraits véritables.

C'est que Tommaso est un artiste et que fort probablement lorsqu'il a eu à peindre des Dominicains, dont la physionomie lui était absolument inconnue, il a consulté la nature, comme font en général les artistes chargés de représenter des personnages dont il ne reste aucune image ou qui n'ont jamais existé.

La salle capitulaire de Trévise a tout

l'aspect d'un musée, et c'est avec raison que depuis plusieurs siècles on la nomme *Galleria di pitture antiche* (1). Les physionomies et les gestes sont variés, quoique tous les Dominicains soient représentés de la même grandeur et rangés symétriquement.

Les frères ont eu la main heureuse en choisissant Tommaso de Modena. Son talent étant très apprécié, il fut appelé à décorer le château de Karlstein en Bohême et plusieurs musées conservent soigneusement des tableaux de lui.

II

En 1899, on procéda à Berne à la démolition du réfectoire d'été de l'ancien couvent des Dominicains ; le local était décoré de peintures murales en médiocre état par suite des divers usages auxquels le couvent désaffecté avait servi: hôpital, caserne, magasin, etc., etc.

Les fragments peints qu'il fut possible de détacher de la muraille furent, au nombre de quinze, remis au musée historique bernois, établi dans un magnifique palais construit spécialement et dont les collections très intéressantes sont classées et conservées avec grand soin et intelligence par le directeur M. Kasser.

Les peintures qui ne purent être sauvées furent copiées à la grandeur réelle ; c'est là une précaution qu'on ne saurait trop louer; il est seulement à désirer que ces copies soient mises au musée à côté des peintures murales.

On peut regretter aussi que plusieurs de ces peintures aient été retouchées de notre temps.

Quelqu'habilement qu'une restauration soit faite, elle altère toujours le caractère primitif.

Les repeints étaient d'un usage courant, en Italie; leurs inconvénients furent tels que malgré le talent des praticiens, on les a complètement abandonnés. C'est à cause des retouches faites en 1842 que le portrait de Dante dans la chapelle du palais du Po-

1. En 1903, étant à Trévise, je n'ai pu me procurer les photographies de ces peintures: elles n'existaient pas.

destat à Florence ne peut plus être considéré comme la représentation exacte des traits du divin poète ; les retouches des fresques de Giotto dans la chapelle Bari à Santa Croce à Florence, exécutées en 1853, ont alourdi sensiblement les figures de saint François d'Assise et des autres personnages.

Qu'on consolide une peinture murale lorsqu'elle est en péril de se détacher ; qu'on la débarrasse du lait de chaux dont elle a pu être recouverte ; qu'on lève la poussière qui la ternit, c'est fort bien ; mais que jamais on ne tente de rendre aux colorations affaiblies le ton qu'elles avaient dans le principe. Telles sont maintenant les règles absolues suivies en Italie, le pays classique de la fresque.

Si dans une courte notice il n'est pas possible d'entrer dans les détails de la dé-

Couvent des Dominicains de Berne. — Le voile de sainte Véronique (peinture restaurée).

coration du réfectoire d'été, je puis du moins résumer un très intéressant travail de Monseigneur Stammer, prélat de Sa Sainteté, curé à Berne, qui a bien voulu m'autoriser à reproduire quelques-unes des planches qui accompagnent la description (1).

Les peintures ne sont pas des fresques, elles ont été exécutées à la colle sur un enduit sec.

Le nom du peintre n'a pas été conservé, mais la date est connue. Selon le *Liber redituum conventus Praedicatorum*, les peintures furent terminées en 1498 : *consummata et completa est pictura refectorii estivalis cum arbore et quibusdam figuris sanctissimi patris nostri Dominici pro decore capituli provincialis.*

La décoration du réfectoire comprend une Crucifixion, la Madone et l'Enfant, le Voile de sainte Véronique, divers épisodes de la vie de saint Dominique, l'arbre des Dominicains dont les rameaux s'étendent entre des fenêtres,

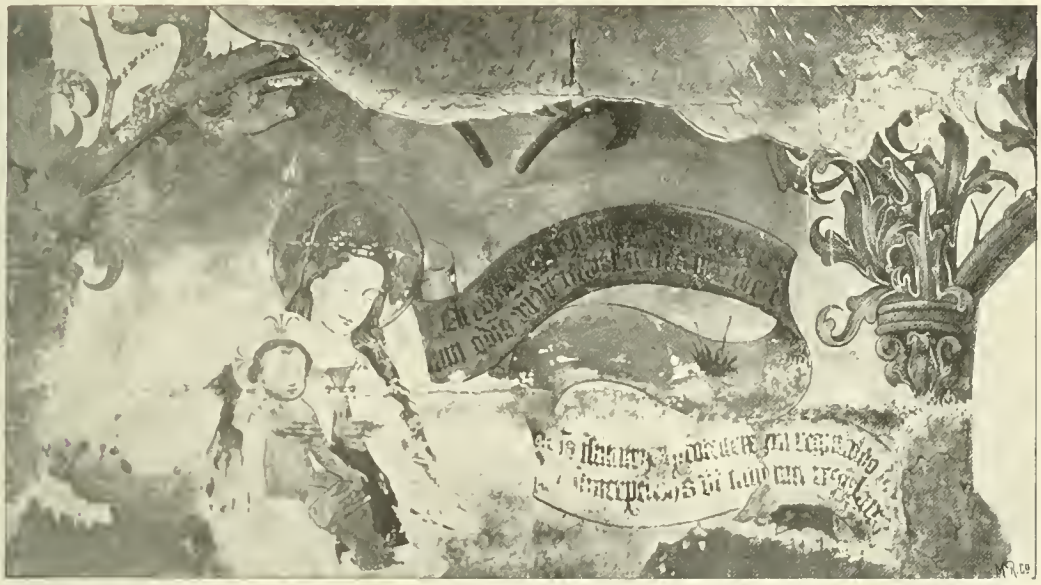
1. Die *Wandmalereien im Sommer-Refectorium des ehemaligen Dominikaner-klosters zu Bern* (neues Berner-Taschenbuch auf das Jahr 1900).

Nos reproductions donnent une idée générale du parti adopté.

On ne peut juger le style que par la Madone, la sainte face du voile de sainte Véronique ayant été retouchée ; la figure de la Vierge est empreinte de douceur et de satisfaction, mais elle est très en retard sur les exquises madones italiennes de Fra Angelico ✠ 1455, de Lippi 1469, de Gozzoli ✠ 1498.

Le peintre du couvent, qui paraît être du Sud de l'Allemagne, a une façon particulière de traiter l'ornement; il est sec et compris comme un ouvrage en fer forgé, mais le parti est parfaitement admissible.

Alors que Tommaso à Trévise a imprimé une personnalité à chacun de ses Dominicains, le peintre du couvent de Berne semble n'avoir trouvé dans les siens qu'un élément décoratif, combiné du reste avec



Couvent des Dominicains de Berne. — La sainte Vierge remet le scapulaire au Père Reginald.

beaucoup de talent. Cette remarque permet de supposer que ce peintre était un décorateur et probablement un miniaturiste.

Environ quatre-vingt-dix Dominicains, cardinaux, prélats, savants figurent dans le réfectoire, et de plus, le même peintre avait fait un autre arbre au-dessus du jubé de l'église.

Monseigneur Stammer a relevé les noms et les inscriptions; quelques personnages cependant n'ont pu être encore spécifiés par le savant prélat.

A Berne comme à Trévise, je me borne à citer les dominicains cardinaux.

Berne ayant été peint en 1498 a plus de cardinaux que Trévise, peint en 1352.

Il y a d'abord ici tous les cardinaux de Trévise à l'exception de Pierre et de Boniface, et en plus, Nicolas de Majorque, Nicolas de Saturnin, Philippe Rufino, Thomas de Claresco, Jean Dominici, Jean de Casanova, Jean de Raguse, Jean de Torquemada.

Le cardinal mort le plus anciennement est Hugo de Sanctochoro, décédé en 1269; celui dont le décès est le moins éloigné est Jean de Torquemada, mort en 1468.

Je n'ai pas besoin de répéter que ce n'est

pas une chronologie des Dominicains cardinaux que je présente, mais seulement les noms de ceux qui ont été représentés à Trévise et à Berne.

III

JE vais sans doute étonner en disant qu'au célèbre couvent de San Marco à Florence se trouvent, dans des mé-

Couvent des Dominicains de Berne. — Le repas des Dominicains servi par les anges (peinture restaurée).

daillons, un grand nombre d'effigies des Dominicains cardinaux peints à fresque.

En effet lorsqu'on pénètre dans ce merveilleux couvent, le désir de contempler l'œuvre d'Angelico domine, et c'est à peine si on jette un coup d'œil distrait sur les

Couvent des Dominicains de Berne. — Dévotion de saint Dominique (peinture retouchée).

lunettes du cloître d'entrée peintes par Poccetti (1542-1612), très habile et très fécond décorateur, de beaucoup le meilleur de son temps.

Encore moins fait-on attention aux effigies des Dominicains cardinaux représentés entre les lunettes et entre les colonnes du portique.

Et vraiment ces peintures ne méritent pas qu'on s'y arrête, elles sont d'une médiocrité absolue, mais enfin comme elles représentent ou sont censées représenter des Dominicains cardinaux, je ne puis les négliger.

En 1731, Giuseppe Agostino Orsi, prieur du couvent, fit exécuter ces effigies.

Chaque figure est accompagnée d'une inscription donnant le nom, la dignité, l'année de la nomination du cardinal et celle de la mort ; plusieurs peintures sont ruinées par incurie.

Voici la liste, avec la date du décès seulement, des Dominicains cardinaux, bien visibles.

Les papes Innocent V ✠ 1276, — Benoît XI ✠ 1305, — Pie V ✠ 1572.

Les cardinaux : Hugo ✠ 1257, — Pierre de Tarentaise ✠ 1273, — Annibal ✠ 1278,

Couvent des Dominicains de Berne. — Point de départ de l'arbre.

— Robert ✠ 1280, — Latinus ✠ 1294, — Benoît ✠ 1304, — Gualterus ✠ 1305, — Nicollo de Prato ✠ 1322, — Nicollo Farinola ✠ 1323, — Guillaume de Toulouse ✠ 1336, — Mathieu Orsini ✠ 1339, — Gherardo ✠ 1345, — G. Mavandino ✠ 1351, — Nicolas Rosselli ✠ 1356, — Filippo Gezaron... ✠ 1378, — Nicollo Caraccioli ✠ 1379, — Giov. Torre ✠ 1448, — Nicollo Schamberg ✠ 1537, — Gratia ✠ 1546, — Badia ✠ 1547, — Bertramo ✠ 1558, — Giovanni de Tolède ✠ 1559, — Arcangelo ✠ 1580, — M. Bonelli ✠ 1598, — G. Xaviere ✠ 1608, — T. Sturard ✠ 1637, — M. Mazzari ✠ 1648, — D. Mentelli ✠ 1653, — R. Capisucchi ✠ 1690, — Orsini ✠ 1690, — Orsi ✠ 1741.

Sur cinq médaillons restent seulement visibles les dates de décès 1297 — 1330 — 1545 — 1557 — 1586.

Deux médaillons sont entièrement, figures et inscriptions, recouverts d'une couche de peinture noire ; je n'ai pu connaître les motifs de ce fait évidemment volontaire.

Entre cette nomenclature et celle de Berne il y a des différences de noms et de

dates pour les cardinaux antérieurs au XVIe siècle ; je n'ai aucune compétence pour les discuter.

Si, du cloître d'entrée, on passe dans le grand cloître, on constate soixante-quatre médaillons peints à fresque entre les colonnes et entre les lunettes ; la moitié représente des Dominicaines et l'autre moitié des Dominicains, — à l'exclusion des cardinaux, — prélats, savants, martyrs.

Ces peintures paraissent être du commencement du XVIIIe siècle ; elles sont plus médiocres encore que celles du cloître des cardinaux ; on ne peut faire aucun fond sur elles comme documents iconographiques ; j'ai constaté sans peine que les peintres n'avaient même pas consulté pour les ressemblances, les portraits sérieux des Dominicains qui existaient à Florence.

IV

AU-DESSOUS de l'admirable Crucifixion de la salle capitulaire du couvent San Marco, Fra Angelico peignit une série de médaillons représentant, si l'on prenait au mot Vasari, tous les papes, cardinaux, évêques, saints, théologiens, qui

Couvent des Dominicains de Berne. — Frère Pierre, archevêque de Tyr.

jusqu'alors (1436-1446), avaient fait honneur à l'Ordre des Frères-Prêcheurs.

Vasari exagère ; Fra Angelico, limité par l'espace, ne peignit que dix-sept Dominicains et certes un bien plus grand nombre avaient déjà illustré la congrégation.

Au centre, saint Dominique.

D'un côté : Le pape Innocent V. — Le cardinal Ugo. — Paul de Florence. — Saint Antonin. — Jordan. — Nicolas. — Remigio. — Boninsegna.

De l'autre côté : Le pape Benoît XI. — Le cardinal Giovanne Dominici. — Le cardinal Pierre de Palude. — Albert le Grand. — Saint Raymond. — Claro. — Saint Vincent. — Saint Bernard.

Tels sont les noms peints et rapportés déjà par Vasari.

Mais tous ces noms appartiennent-ils bien aux personnages représentés dans les médaillons ?

Des érudits qualifiés croient qu'à certains des noms inscrits par Fra Angelico, on en a substitué d'autres.

Dans le médaillon attribué à saint Antonin, on prétend qu'il y avait une autre figure, qui fut effacée et remplacée par celle du Saint après sa canonisation, qui eut lieu en 1522.

Je ne puis me prononcer sur la substitution des noms, mais il me semble que la figure de saint Antonin est absolument de la même main que les autres. Fra Angelico est mort en 1455, mais n'est-il pas admissible que l'auréole ait été ajoutée après la canonisation du saint archevêque de Florence?

La ressemblance de saint Antonin n'est pas douteuse. Fra Angelico était un excellent peintre de portraits ; Vasari nous apprend qu'il a fait d'après nature ceux du pape Nicolas V, de l'empereur Frédéric, venu en Italie, du frère Antonio de Biondo da Forli, de Ferrante d'Aragon et d'autres personnes de son temps.

Un autre frère, Fra Bartolomeo della

Couvent des Dominicains de Berne. — Frère Martinus Polonus, archevêque de Gnesen.

Porta (1475-1517), le plus grand des peintres Dominicains après Fra Angelico, et un des plus grands peintres italiens, peignit en buste dans les corridors des novices huit Dominicains, dont sept avec l'auréole des saints et le huitième les rayons des bienheureux.

Aucun indice ne permet d'identifier ces figures.

Enfin Sogliani représenta, en 1536, dans le grand réfectoire du couvent, le repas des Dominicains servi par des anges et présidé par saint Dominique. Le peintre a donné au saint une physionomie différente de celle que Fra Angelico avait adoptée.

J'ignore si des effigies dans le genre de celles de Trévise, de Berne et de Florence existent dans d'autres couvents de Dominicains ; si mes voyages en Italie m'en font connaître, je ne manquerai pas d'en prendre note afin de donner une suite à la présente notice.

GERSPACH.

(Florence.)

L'ichnographie des villes.

LES villes qui ont en quelque sorte germé du sol par un développement lent et spontané offrent des tracés très compliqués de leurs rues. Celles qui ont été bâties de toute pièce sur des tracés préconçus présentent une ichnographie implacablement simpliste.

Cependant le plan en quelque sorte naturel d'une ville bâtie progressivement sous les impulsions de circonstances historiques

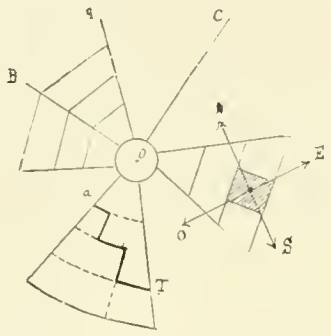


Fig. 1. — Schéma d'un réseau en toile d'araignée.

et locales, ne laisse pas d'offrir aussi une certaine ordonnance rationnelle. Elle est le résultat de phénomènes plus complexes, dont l'observateur attentif peut découvrir les lois, mystérieuses au premier abord comme celles de la nature.

Les villes anciennes de formation lente offrent généralement un réseau que M. Stubben a comparé à une *étoile*, mais que je compare plus volontiers à une *toile d'araignée*. Ce réseau est simple ; il a un centre où convergent les *artères rayonnantes*, que relient les artères *annulaires*, formées des rues *traversières*. Le plan de la ville est ainsi divisé en *secteurs*, recoupé en quartiers en forme de trapèzes. Ces trapèzes sont à leur tour recoupés par des rues rayonnantes de 2e et de 3e ordre et par des rues traversières de 2e et de 3e ordre ; il en résulte la division définitive en blocs, en îlots, ou groupes de maisons. Cette division ultérieure donne lieu à des figures indivisibles qui se ramènent généralement au rectangle parfait.

Fig. 2. — Plan de la ville de Bruges.

Ce réseau systématiquement indiqué ne se réalise dans les villes développées naturellement, qu'avec les modifications nombreuses résultant des circonstances adventices, qui ont trait à la présence de cours d'eau, aux dénivellations de terrain, à l'existence préalable d'édifices, de limites de propriétés, etc. Mais à travers les déformations des lignes du réseau, son ensemble reste reconnaissable.

Les grandes villes modernisées n'offrent pas un centre unique d'aboutissement des

Fig. 3. — Plan de la ville de Bologne.

artères rayonnantes, mais plusieurs *noyaux de circulation*, qui sont chacun le point de départ des rais d'une étoile ; telle est la ville de Bologne.

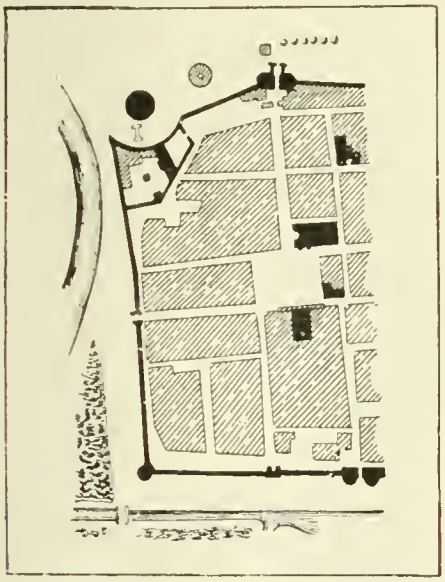


Fig. 4. — Plan de la ville d'Aigues-Mortes, d'après M. C. Enlart.

A côté du réseau que je viens de décrire on rencontre un tracé ichnographique tout autre, celui du *damier*. Il apparaît dans les plans des villes antiques, telles que Babylone, Alexandrie, Carthage, etc. Des tracés quadrillés ont été adoptés dans les bastides du moyen âge, telles que Montpensier

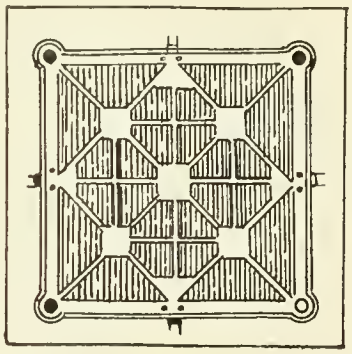


Fig. 5. — Plan de la ville d'Henrichemont (Cher).

(Dordogne), Beaumont (Périgord), Molières, Aigues Mortes, Henrichemont (Cher), Ville-Neuve-le-Roi [1], Avignon, etc.

Le plan en damier se voit rigoureusement

1. Citons encore La Linde, Saint-Foi, Ville-Neuve-l'archevêque (Boulogne), Ville-Neuve le Comte (Sens).

réalisé dans quelques villes d'Europe comme Turin et Manheim, ainsi que dans les grandes cités américaines, telles que New-York, Philadelphie, etc. de même que le plan étoilé absolu se montre à Carlsruhe, à Braïla, à Dalny. Le premier a été repris d'une façon routinière et inintelligente dans les quatiers nouveaux des villes modernes transformées ou agrandies.

***

Une bonne solution réside dans la combinaison de deux réseaux : un premier réseau *artériel* déduit des besoins généraux de la circulation, doit se superposer à un deuxième, que j'appellerai réseau *divisionnaire*, et qui a pour but le partage de l'agglomération en blocs des maisons accessibles aisément.

Le premier dérive rationnellement des lois de la circulation et n'offre d'autres variantes raisonnables que celles qui ont pour but de respecter la topographie locale, les monuments intangibles et les droits acquis.

Le second réseau, le réseau divisionnaire, partage les interstices du premier en parcelles de lotissement ; il comporte plus de liberté pour celui qui le trace, bien qu'à la

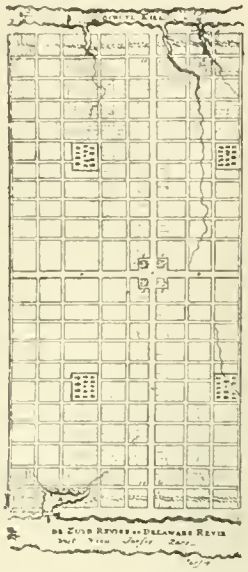


Fig. 6. — Schéma de la ville de Philadelphie.

rigueur, il en soit de ce problème comme de tant d'autres, où les solutions sont plus déterminables qu'on ne le pense a priori. La direction des lignes peut encore ici se

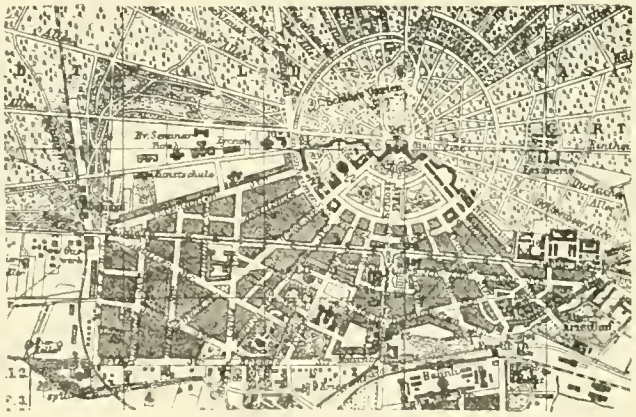


Fig. 7. — Plan de Carlsrhue.

trouver régie par des circonstances locales dues à l'orientation par rapport à la lumière solaire, à la direction des vents régnants et à d'autres facteurs analogues.

L'intelligente combinaison de deux réseaux a été appliquée, imparfaitement d'ailleurs, par Lenfant à la ville de Washington.

Quoi qu'il en soit, les figures des blocs auxquelles le tracé se réduit en dernière

analyse, sont le plus souvent tracées en carrés, l'ensemble constituant un quadrillé. Il en résulte que les trajets dans le sens oblique aux rectangles divisionnaires se font

Fig. 8. — Plan d'Amsterdam.

par redents, avec détours notables (fig. 1). Ces trajets se trouvent allongés, attendu que, dans les triangles rectangles, la somme des deux côtés est à peu près deux fois et demie supérieure à la diagonale.

Remarquons que l'on pourrait adopter pour le tracé divisionnaire un autre schéma que le réseau quadrillé. On pourrait notamment y substituer un système de lignes correspondant aux côtés d'un hexagone.

Fig. 9. — Schéma du plan de Washington.

Il en résulterait de grands avantages, deux principaux : le raccourcissement des trajets dans les communications à courte distance, et, surtout, le parallélisme du réseau divisionnaire avec le réseau général.

La combinaison que je viens d'indiquer, je la trouve dans une intéressante étude de

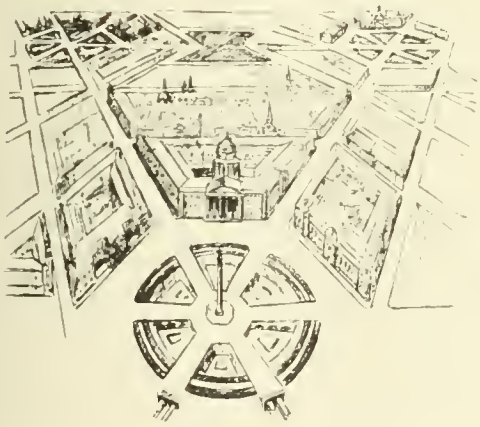


Fig. 10. — Vue perspective d'une ville « modèle » (?).

M. Ch. R. Lamb dans *The Craftsman* de New-York [1]. L'auteur l'applique à l'ensemble d'une ville, ce qui est pure utopie. Nous reproduisons en croquis (fig. 10 et 11) le plan

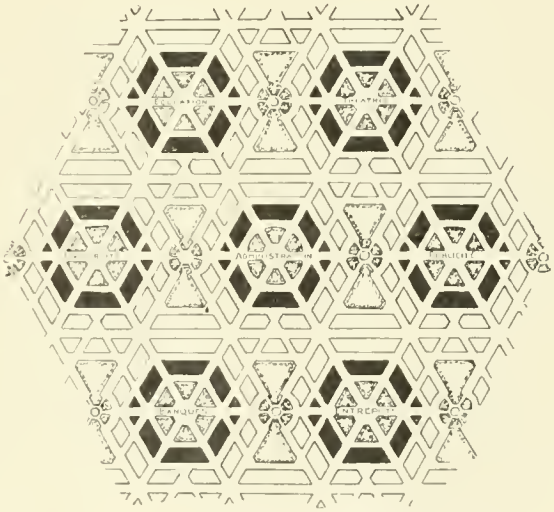


Fig. 11. — L'hexagone comme plan de ville.

qu'il donne de cette solution purement théorique, qui, dans son esprit, doit être adaptée, bien entendu, à la topographie locale. Elle donne lieu à maintes objections de détail.

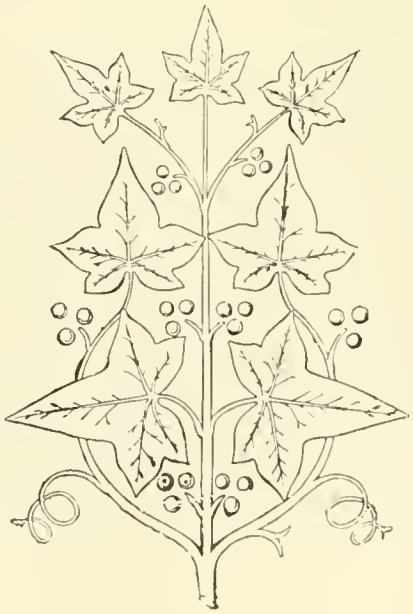
1. Livraison d'avril 1904.

Mais son principe me paraît excellent dans la mesure où elle tendrait à remédier aux défectuosités du tracé divisionnaire en damier.

L'idée ingénieuse de M. Lamb comprend un autre côté fort intéressant. Il combine son tracé de manière à constituer dans une ville autant de noyaux de circulation (centres de ses étoiles à 6 rais), qu'on peut former de groupements considérés au point de vue de l'activité sociale. Le principe de la réunion des spécialités et de leur groupement par quartier est excellent, logique; il a prévalu autrefois, a persisté jusqu'à nos jours, et tend à se confirmer. Mais l'utopie consiste ici en deux points. Le premier résulte de ce qui précède et consiste à méconnaître la valeur indéniable du réseau étoilé à centre principal unique, ou à plusieurs centres peu nombreux, constituant les points cardinaux des mouvements d'une ville. Ce schéma séculaire ne pourra jamais être abandonné. Le canevas hexagonal peut intervenir, mais seulement en second ordre.

Le second reproche qu'on peut lui faire, du moins dans l'ordre régulier et systématique que lui donne son auteur, c'est de faire intervenir comme noyaux de circulation tous équivalents, des centres qui ne motivent pas au même titre la convergence de la circulation, tel que le quartier de la *publicité*, qui, malgré son activité interne, ne concentre nullement l'affluence, dans nos pays du moins ; celui du théâtre, qui reste mort en dehors des heures du soir, etc. — et surtout les parcs, qui, au contraire, devraient être écartés du grand mouvement des rues.

L. Cloquet.



Correspondance.

Italie.

Rome : Découverte d'une fresque ; Les peintures modernes à Sant' Andrea della Valle ; Un buste de S. S. le Pape Pie X. — **Urbino** : La cène de Juste de Gand. — **Florence** : Nouvelles acquisitions de tableaux. — **Come** : Découverte d'une fresque.

Rome : Découverte d'une fresque dans l'église San Bartolomeo. — Peintures modernes à l'église Sant' Andrea della Valle. — Un buste du pape Pie X.

EN enlevant une statue moderne dans l'église San Bartolomeo, située dans l'île Tibérine, on a trouvé une fresque représentant la Madone avec l'Enfant et deux saints qu'on suppose être saint Barthélemy et saint Adalbert.

L'église a été élevée sur l'emplacement d'un temple d'Esculape, et dédiée à saint Adalbert, martyr ; en 983, l'empereur Othon III y fit, dit-on, transporter les restes de saint Barthélemy, martyr, dont l'église prit le nom. Elle fut diverses fois modifiée par les soins de plusieurs cardinaux, car elle est cardinalice.

On y remarque des peintures des Carrache et de leurs élèves.

La fresque récemment remise au jour a été retouchée, la Madone cependant a conservé un caractère grec ; elle est attribuée au XIIIe siècle, mais par simple raisonnement.

On voudrait conclure de cette figure que le style grec, dit byzantin, était prédominant à Rome jusqu'à Cimabue ! Et cependant n'est-il pas prouvé jusqu'à l'évidence, par les fresques de la chapelle *Sancta Sanctorum* sous la Scala Santa, du VIe siècle, par celles de l'église S. Saba, également du VIe, par le sanctuaire Santa Maria Antiqua du VIIIe, par l'église S. Angelo, près de Padoue, du XIe, que l'esprit latin a persisté en Italie ?

Mais lorsqu'on est hanté par le byzantinisme, on ne tient nul compte de découvertes qui peuvent contrarier ce penchant.

L'église Sant' Andrea della Valle, construite à la fin du XVIe siècle, est visitée principalement à cause des belles fresques du Dominiquin ; dans les pendentifs de la coupole, la plus grande de Rome après celle de Saint-Pierre, il a peint les *Quatre Évangélistes.*

Sur la voûte de l'abside il a représenté :

Saint André et saint Jean consultant saint Jean-Baptiste.

La vocation de saint Simon et de saint André.

La flagellation de saint André.

Saint André contemple la croix sur laquelle il va être attaché.

Au-dessous, entre les fenêtres, il a peint :

La Charité, la Foi, la Religion, le Mépris du Monde, la Constance, la Contemplation. C'est l'œuvre décorative la plus importante du Dominiquin.

La coupole est l'œuvre de Lanfranco, elle montre le *Paradis.*

Toutes les fresques ont été peintes de 1621 à 1625.

Au-dessous des *Vertus*, Mattia Preti, dit Il Calabrese (1615-1699), a représenté cinq épisodes de la vie de saint André.

Les transepts et la nef étaient dépourvus des peintures que les architectes Olivieri et Maderna s'étaient proposé d'y faire exécuter.

Par fortune pour l'église, un généreux Romain, le commandeur Giove, prit, en 1901, la résolution de faire compléter à ses frais la décoration du temple.

Les peintures furent confiées aux artistes que voici :

M. Galimberti a, dans les voussures des fenêtres de la nef majeure, représenté les Apôtres, des chérubins et des guirlandes de fleurs.

M. Caroselli a peint au fond de la nef l'*Annonciation* et la *Sainte Famille.*

M. Nobili a figuré dans la voûte *Adam et Ève chassés du paradis*, et la *Vision de sainte Ursule.*

M. Monti a peint la *Rencontre de sainte Élisabeth et de la Vierge*, et la *Proclamation par le pape Pie IX du dogme de l'Immaculée Conception.*

Les stucs qui entourent les peintures sont des reproductions des stucs anciens.

Le pavé en brique est remplacé par un parquet de marbres de couleur.

L'église, depuis longtemps fermée, sera ouverte dans quelques mois ; ce n'est qu'alors qu'on pourra se prononcer sur la valeur des peintures modernes qui ont à lutter contre un voisinage redoutable.

Le sculpteur Galli a fait le buste en marbre de S. S. le pape Pie X ; il lui a été commandé par la Propaganda della Fide pour sa collection des bustes des Souverains Pontifes.

Urbino. — La Cène de Juste de Gand.

La Pinacothèque a le rare bonheur de posséder la *Cène*, par Juste de Gand ; c'est le seul tableau vraiment authentique de ce peintre.

On sait peu de choses de la vie de Juste ; il a demeuré à Urbino une dizaine d'années, de 1465 à 1475.

La *Cène* lui a été commandée par la confrérie du *Corpus Domini*.

Les finances de la cité d'Urbino sont, paraît-il, loin d'être en état prospère, aussi le municipe cherche à tirer parti de quelques-unes des œuvres d'art qu'il possède, notamment de la *Cène*. On dit que le gouvernement belge aurait offert un million de francs pour cet ouvrage ; j'ignore si ce renseignement est exact, mais il n'y a pas lieu de discuter le chiffre, puisque le projet de vente, si réellement il a existé, est absolument illusoire, attendu que les entités morales ne peuvent aliéner leurs œuvres d'art qu'avec une autorisation ministérielle, et qu'alors même que l'autorisation est accordée, il faut, pour faire sortir l'objet du royaume, une permission spéciale ; on peut être assuré que le gouvernement n'accordera pas cette double autorisation, et la preuve, c'est qu'il est en pourparlers avec la commune d'Urbino pour l'acquisition de la *Cène*.

Le Municipe avait conclu avec un Américain la vente, moyennant 50,000 francs, d'un bronze représentant saint Crescentino, protecteur de la cité ; dès que le gouvernement a eu connaissance du fait, il a interdit l'aliénation.

Florence. — Nouvelles acquisitions de peintures.

D'importants changements ont eu lieu dans la disposition des tableaux de la Galerie Pitti et de la Galerie des Offices, et le travail n'est pas terminé ; lorsqu'il le sera nous entrerons dans quelques détails.

Mais dès à présent nous devons signaler quelques-unes des heureuses acquisitions de l'éminent M. Corrado Ricci, le nouveau directeur des Galeries royales de Florence.

En première ligne, c'est une *Madone avec l'Enfant* que nous reproduisons ; la peinture est exquise de grâce, de distinction, de sentiment et de coloration blanche ; elle est due à Bartolomeo Caporali, peintre peu connu, ou pour mieux dire, inconnu en dehors de Pérouse.

On ne connaît ni l'année de sa naissance ni celle de sa mort, mais par des documents d'archives on sait qu'il était de la corporation des peintres de Pérouse en 1422, et qu'il peignait encore en 1487.

Il a eu un fils, Gianbattista Caporali, dit Bitti, né vers 1486 et mort vers 1560, peintre aussi, mais très inférieur à son père.

De Bartolomeo Caporali, seul, la Pinacothèque de Pérouse ne conserve qu'un seul tableau, une *Sainte Marie-Madeleine*, provenant de l'église de Castiglione del Lago, sur les bords du lac Trasimène.

Mais la Pinacothèque possède plusieurs ouvrages dus à la collaboration de Bartolomeo Caporali et de Benedetto Bonfigli, né à Pérouse vers 1420 et mort vers 1496 ; ils proviennent de l'église San Domenico.

Saint Paul et saint Pierre.

La Madone avec l'Enfant et des anges musiciens.

Saint Pierre et sainte Catherine.

La *Vierge*, provenant d'une Annonciation ; petite fresque, presque ruinée par un lavage incousidéré, ce qui prouve qu'elle a été peinte, partie à *buon fresco* partie à *tempera*, cette dernière substance ne résistant pas à l'eau.

L'ange Gabriel, provenant d'une cuspide, ouvrage sans importance.

J'ai donné ces détails parce qu'ils manquent dans le *Cicerone* de Burckhart, qui, d'autre part, mentionne des peintures de Caporali que je n'ai pas trouvées à la Pinacothèque. Ces omissions sont rares dans le *Cicerone* qui reste de beaucoup le meilleur guide de l'art en Italie, quoi qu'en

La Madone et l'Enfant et des Anges musiciens, par Bartolomeo CAPORALI. (Photogr. ALINARI, Florence.)

ait pensé Muntz, dont les nombreux écrits sur l'Italie ne sont exempts ni d'erreurs, ni d'appréciations fort discutables. C'est du reste le fait des écrivains qui travaillent généralement sur fiches prises dans les bibliothèques et les archives, sans souvent aller voir les ouvrages dont ils parlent alors même qu'ils sont à leur portée.

Je ne soutiens pas que Burckhart ait vu de ses propres yeux tout ce qu'il mentionne, mais il avait des collaborateurs qui ont vu pour lui.

On remarque la rareté des peintres de Sienne dans les trois galeries de Florence ; c'est à peine si, à l'Académie, aux Offices et à Pitti, il existe six tableaux de l'époque si brillante de Sienne

La Madone et l'Enfant; saints Pierre, Paul, Dominique, Thomas d'Aquin, par Giovanni di Paolo (1445).

antérieure au XVIe siècle et cinq ouvrages du XVIe et du XVIIe. Cette pénurie tient à un vieil antagonisme entre les deux Républiques, antagonisme qui a persisté sous la Principauté et dont on constate encore des symptômes de notre temps.

Florence était guelfe et Sienne gibeline, mais ce n'est pas seulement par la politique que les deux cités étaient ennemies : elles rivalisaient dans le domaine de l'art. Sienne se glorifie de Guido qui a précédé Cimabue dans l'émancipation de la peinture. La Madone de Guido de l'église San Domenico porte la date de 1221, tandis que la célèbre Madone de Cimabue de l'église Santa Maria Novella est de 1267 ; mais à présent on conteste la date de 1221 et on émet des doutes sur l'authenticité du tableau de Cimabue.

Plusieurs écrivains d'art, très dévoués à Sienne, prétendent que la célèbre procession populaire qui accompagna la *Madone* de Cimabue de son atelier à Santa Maria Novella est une invention, ou tout au moins une grande exagération de la part des historiens de Florence (1), et que c'est Sienne qui a donné l'exemple d'un pareil triomphe, lors du transport du retable peint par Duccio de Buoninsegna de 1308 à 1310, de la maison du peintre à la cathédrale.

Le plus célèbre des écrivains d'art, Vasari, est sévère et injuste pour les peintres de Sienne ; il est évident que ces sentiments lui étaient dictés par l'opinion publique de Florence.

M. Corrado Ricci a rompu avec ces habitudes séculaires en faisant l'acquisition d'un quattrocentiste siennois Giovanni Paolo (1403-1482).

Nous reproduisons ce tableau. Il représente la *Madone avec l'Enfant Jésus et les saints Pierre, Paul, Dominique, Thomas d'Aquin*, et est signé :

OPVS JIOVANNI DI PAOLO
MCCCCXLV.

Giovanni di Paolo n'est certes pas des grands Siennois, mais c'est un artiste sérieux et consciencieux.

La Galerie de Sienne a de lui plusieurs ouvrages, mais je crois que les autres musées de l'Europe n'en possèdent pas.

Come. — Découverte d'une fresque.

On a remis en vue dans la chapelle du palais épiscopal, une abside peinte à fresque représentant l'*Adoration des Mages*.

L'auteur est inconnu; la peinture, qui est probablement de 1440, est dans le genre de Masolino da Panicale (1383-1447), le maître de Massaccio, un des plus grands peintres du XVe siècle, mort à l'âge de vingt-sept ans, laissant inachevées les admirables fresques de la chapelle Brancacci à l'église del Carmine, à Florence.

GERSPACH.

1 Vasari dit : « Le quartier qu'habitait Cimabue, reçut en souvenir de ce joyeux événement le nom de Borgo Allegri ». C'est une erreur: bien avant Cimabue le Borgo s'appelait Allegri du nom de la famille Allegri qui l'habitait.

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 6 janvier 1905.* — M. Homolle donne lecture d'une lettre de M. Bulard, annonçant l'envoi de reproductions en couleurs, exécutées par lui, d'une série de superbes mosaïques récemment découvertes à Délos.

Séance du 15 janvier. — M. Collignon donne lecture d'un rapport daté d'Ithaque, de M. W. Wollgraff, sur les fouilles qu'il a entreprises à Argus au cours de l'année 1904.

Séance du 20 janvier. — M. Cagnat lit, de la part de M. P. Paris, une note sur des antiquités du pays de Bienservida, au Sud d'Alcaraz (Espagne). En premier lieu, c'est un groupe paraissant se rattacher à l'art ibérique, qui représente un lion assis avec une tête d'homme entre les pattes, œuvre d'un style absolument barbare. Ensuite, sur les rochers de la vallée du bourg, M. Paris a découvert par endroits des surfaces aplanies où étaient ménagés comme des cadres destinés à recevoir des inscriptions romaines. Il y avait là, semble-t-il, un sanctuaire rustique de l'époque romaine.

M. Héron de Villefosse communique une lettre du docteur Carton relative à l'exploration des catacombes de Sousse par l'abbé Laynaud. Cet archéologue a découvert de nouvelles galeries dont une a conservé ses *loculi* intacts. Dans un silo on a dégagé un sarcophage en maçonnerie, recouvert d'une plaque de marbre blanc portant cette inscription latine :

AVSITVCE DVLCIS-ANIMA IN PACE

Ayant ouvert le sarcophage, on a trouvé le squelette reposant au fond d'une auge creusée dans le sol même de la galerie et recouvert de tuiles.

Séance du 27 janvier. — M. de Lasteyrie donne lecture d'une notice relative à l'idée symbolique attachée à l'inclinaison de l'axe dans les églises.

M. Révillout fait une double communication : 1° Sur l'évangile de saint Jacques, paraissant avoir suivi le proto-évangile attribué au même auteur ; 2° sur un « sacerdoce rhodien », d'après une statue récemment trouvée à Rhodes et portant une inscription en égyptien démotique.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 6 janvier 1905.* — M. Lefèvre-Pontalis fait une lecture sur les architectes et la construction de la cathédrale de Chartres.

M. Enlart présente une requête en faveur de la chapelle Saint-Laurent à Tournus, menacée de démolition pour cause de travaux publics.

Séance du 11 janvier. — M. le comte Durrieu entretient la Société de photographies de pages empruntées à un antiphonaire daté de 1290.

M. Lauer lit une note sur un manuscrit de la Bibliothèque Nationale.

M. Monceaux communique une épitaphe d'évêque sur mosaïque trouvée en Afrique dans les fouilles de la basilique d'Uppenna.

Séance du 18 janvier. — M. le baron de Baye fait une communication sur l'église de Kologne, à Grondno (Russie occidentale).

M. Dimier communique sept dessins du Louvre, œuvres du peintre Dubreuil, représentant des tableaux destinés à décorer le château de Saint-Germain.

Séance du 25 janvier. — M. J. Roman fait une communication sur une note de 1378 qui mentionne le nom du peintre Guillaume de Saint-Comain. Cet artiste avait terminé le tombeau de Louis, comte de Blois, et de sa femme.

M. J. Maurice lit un travail d'ensemble sur les monnaies frappées en Espagne dans l'atelier de Taragone, sous les règnes de Maximien Hercule et de Maxence, de 293 à 309 de notre ère.

Mémoires, 1902. — On connaît la légende de l'image du Christ du *Sancta Sanctorum.* Ce portrait vénérable aurait été confié à la mer par le prêtre Germoner et serait arrivé à Rome miraculeusement porté par les flots au VIIIe siècle. Pareille tradition existe pour bien d'autres reliques et doit avoir un point de départ, comme les reliques que M. de Mély classe à part dans la catégorie d'*invraisemblables* (c'est-à-dire celles qui ne peuvent exister ni matériellement ni religieusement) et qui doivent être considérées comme des épaves ou comme des objets rapportés des croisades. Il en était de même de l'image du *Sancta Sanctorum*, venue de Constantinople au VIIIe siècle.

Bien intéressante est l'étude de M. F. Pasquir, d'après des documents inédits, de la décoration du chœur de la cathédrale de Rieux en Languedoc. Il s'agit d'un marché passé en 1529 entre l'évêque Jean de Pins et un fondeur, qui s'engage à poser autour de l'autel quatre colonnes de laiton, chacune haute de 9 pieds et demi pesant 600 livres (non compris l'ange qui les surmonte). Le modèle

était celui des colonnes et des anges existant à St-Sernin de Toulouse. Le fondeur, nommé Péchault, devait dresser en outre une crosse de laiton au-dessus du grand autel pour porter la custode eucharistique, laquelle crosse, y compris le crucifix qui en formerait le couronnement, devait mesurer 8 pieds de haut et peser 800 livres. Péchault dut fournir un lutrin avec un aigle posant la serre sur un prisme triangulaire orné de l'image de S. Jérôme et des deux S. Jean. Les images de Notre-Dame, de Ste Catherine et de Ste Barbe devaient flanquer les piliers du lutrin. Nous trouvons ici un nouvel exemple de cet entourage de maître-autel, tel qu'il fut répandu au moyen âge du Nord au Sud, pareil à celui de la cathédrale d'Arras, décrit par Viollet-le-Duc, et à ceux dont nous avons jadis signalé plusieurs exemples à Tournai et à Cambrai.

L. C.

Society of Arts de Londres. — Dans son assemblée du 20 décembre 1904, la Section d'art appliqué a entendu le discours de M. T. G. Jackson sur l' « Architecture des Rues », où se trouvent développés d'excellents principes : l'Architecture des rues doit s'inspirer, lors de l'érection de nouvelles bâtisses, de l'allure des constructions voisines ; elle doit être sociale, se conformer aux traditions.

L'orateur veut proscrire des rues de Londres les affreux « gratteurs de ciel » de l'Amérique, qui gâtent l'aspect de la ville et écrasent les édifices par leurs proportions démesurées, près desquels les églises ont l'air de figurines. Il faut régler la hauteur des édifices de manière à ne pas priver les façades voisines des rayons du soleil. D'une manière générale, il faut s'inspirer du style des ordonnances locales et éviter tout effet tapageur.

Lors de la création de nouvelles voies de communication à travers une vieille ville, il faut respecter les belles constructions qu'on rencontre et disposer le nouveau tracé de façon à faire valoir l'effet architectural des monuments rencontrés. Ce principe, fort pratiqué à l'étranger, semble être inconnu à Londres, où l'on fait abstraction du côté esthétique pour n'avoir en vue que les combinaisons financières. Quand on améliore la voirie d'une ville ancienne, il faut respecter autant que faire se peut les alignements des grandes artères, surtout de celles qui ont été témoins des grands événements historiques. Les convenances et l'esthétique ne sont pas irréconciliables.

A Londres, un effet peu esthétique résulte des angles aigus fréquents à l'intersection des nouvelles rues avec les anciennes. En dehors de l'effet architectural peu satisfaisant, on sent l'inconvénient d'avoir à l'intérieur des pièces en triangle. Les angles arrondis sont rarement agréables en architecture : cela peut être joli sur le papier mais en exécution c'est fort déplaisant.

Le côté le plus critique peut-être de l'architecture des rues résulte de la construction, si mal comprise, des vitrines de magasins. Les grandes glaces règnent sous un puissant poitrail soigneusement dissimulé, de sorte que ces maisons-bazars ont l'air de se maintenir sur le vide par magie. Il faudrait au contraire accuser franchement les supports, quelque réduits qu'ils soient. Les étages supérieurs pourront avant tout être traités en pans de fer avec remplissages en matériaux mauvais conducteurs de la chaleur. Les types des vieux pans de bois pourraient être remis en honneur dans cette nouvelle voie.

L. C.

Comité de conservation de l'art arabe, exercice 1902-1903. — Le Comité qui préside aux travaux de conservation, de restauration et d'étude des intéressants monuments de l'art arabe, a pour architecte en chef M. Max-Herz Bey. Sans entrer dans les détails d'un compte-rendu des séances de ce Comité qui siège au Caire, nous puiserons quelques données sur ses travaux dans des notices de M. Herz annexées aux rapports officiels.

L'un d'eux a pour objet les mosquées et le tombeau du sultan Sâleh-Negm-el-Dyn Aygoub. Ces édifices en ruine forment un groupe des plus pittoresques dans l'artère Bein-el-Kasrein. La mosquée de Sâleh Aygoub et le mausolée qui l'avoisine constituent une étape intéressante dans le développement de l'architecture; ils montrent le point où l'art est arrivé à la fin de la dynastie Aygoubite, surtout si on les compare à la mosquée fatimite el-Akmor, plus ancienne de 120 ans. Les niches ont gagné en importance par le fait qu'elles renferment les fenêtres, et mettent la façade en relation avec l'intérieur du sanctuaire. Dans le mausolée, les niches épousent la hauteur du mur. Bientôt, dans les mosquées, les niches contiendront des fenêtres à deux ou trois étages. C'est seulement après les Croisés que le style arabe se dessine nettement.

Le petit monument de Khosro Pacha est proche du collège Nord de Sâleh Aygoub. C'est un des premiers types de ces fontaines-écoles, qui abondaient sous la domination turque en Egypte ; il date de 1535. Le plan est simple : la fontaine, au rez-de-chaussée, s'ouvre par de belles arcades géminées ; à l'étage, l'école est couronnée d'une grande marquise.

Plus importante est la petite mosquée de Gô-

har-el-Lata, dont on nous présente deux belles vues intérieures. Les travaux du Comité ont assuré son existence pour longtemps.

L'Okella Kaïtbaï est un des rares édifices de l'architecture civile du XVe siècle. La grande façade, longue de 46 mètres, a conservé le cachet de son origine. Les fenêtres ont encore leurs grilles et leurs mouchrabieh alternant. Le premier étage est en saillie sur le rez-de-chaussée, et le troisième, sur le second ; la grande marquise qui couronnait le bâtiment a disparu. Un beau portail trilobé embrassait trois étages. Ce monument, comme le précédent, porte des traces précieuses d'épigraphie.

L'édifice désigné sous le nom de Bait-el Kâdi, maison des juges, est le portique d'un ancien palais, celui de l'émir Ma-Maï, qui entourait probablement toute la place actuelle, laquelle formait la cour intérieure. Il rappelle la loggia de toutes les anciennes maisons du Caire.

M. Herz publie encore une vieille maison du Caire et le curieux portail du bain de l'Omer Bechtak, surmonté de la « coquille arabe, » et amorti par l'arc « cistoïde », ainsi que la tour de Romanès à Alexandrie.

Le Sébîl-Kouttâb d'Ismaël bey el Kebîr appartient aussi au groupe des fontaines-écoles isolées, créées sous la domination turque. Comme les fontaines du XVIIIe siècle, elle offre une façade sur plan arrondi, convexe. M. Herz nous donne de cette jolie construction, la restitution d'après Pascal Coste ; il ne reste que le rez-de-chaussée de la jolie façade arquée avec ornements géométriques si délicats.

La mosquée de l'émir Soudoun Mir Zâdeh est un autre édifice malheureusement voué à la mort, avant la formation du Comité sauveteur. Le plan est celui des gamas ; des colonnades entourent le sah découvert ; l'angle nord est occupé par le tombeau des fondateurs, jadis surmonté d'un dôme. Les ruines offrent encore de jolis morceaux, tels que la niche de la prière dans la salle du tombeau.

L. C.

Sociétés diverses. — Les mémoires de la *Société académique de l'Aube* (1902) donnent une étude de notre collaborateur M. L. Maître sur la crypte de Saint-Savinien, élevée au Xe siècle sur un hypogée gallo-romain.

Les annales de la *Société historique et archéologique du Gatinais* (1904) contiennent un article de M. Martelière sur la crypte romane de Pithiviers.

Le Bulletin de la *Société archéologique de Nantes* (1904) publie des vestiges carolingiens de l'ancienne cathédrale de Nantes.

Dans le Recueil de la *Commission des Arts et Monuments historiques de la Charente* (1904), M. Babinot décrit l'église de Bougneau, et dans le volume de 1904 de la *Commission archéologique de Seine et Oise*, M. Coquille étudie l'église de Seraincourt et ses fonts romans.

Les mémoires de *l'Académie de Vaucluse* (1904) contiennent une notice de M. F. Sauve sur les églises de la région d'Apt.

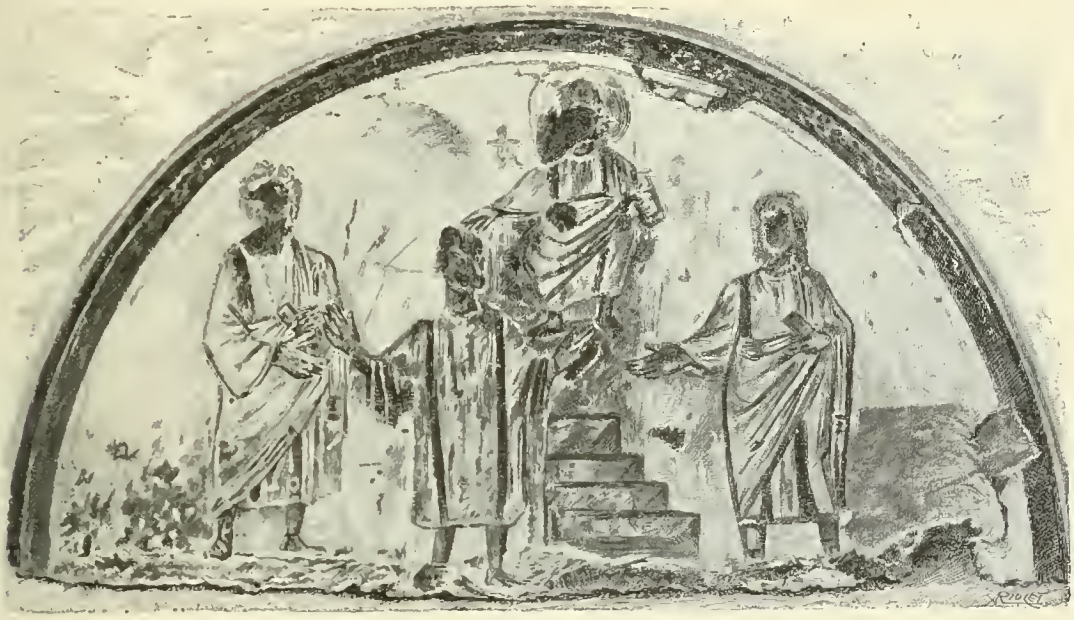
Bibliographie.

DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE ET DE LITURGIE, publié par D. F. CABROL. — Paris, Letouzey, 1904

LE fascicule V contient un article important au point de vue de nos lecteurs ; il a rapport à l'iconographie de l'âme, que nous n'avons vue nulle part aussi développée que dans la présente étude due à M. H. Leclercq.

Les Grecs parvinrent à figurer cette abstraction d'une manière assez lisible, sous la forme d'un génie ailé ou d'un oiseau à tête humaine, deux types adoptés par l'art chrétien. Toutefois les chrétiens des Catacombes n'avaient pas abandonné le mythe gracieux de la Psyché des Grecs, qui, après les épreuves de ses amours terrestres, fut réunie à Eros dans l'immortalité, et est restée la figure des maux causés à l'âme (ψυχή) par la passion de l'amour. Ils reproduisent ce mythe du IIe au IVe siècle, surtout la scène des baisers d'Eros ; on le voit sur plusieurs sarcophages.

Au paganisme est également empruntée l'allégorie représentant la vie agitée de l'homme par une nacelle qui vogue sur les flots, et termine sa course au port, image de la mort : dans cette nacelle l'âme paraît sous la forme d'un enfant ou d'un génie, parfois de Psyché elle-même. On a retrouvé récemment dans des actes apocryphes de S. Thomas une allégorie des aventures de l'âme descendue dans le monde matériel et retournant au royaume de l'esprit après sa tâche accomplie, et, selon M. F. Cumont, l'auteur de cette poésie, un sectateur de la religion perse, remonterait aux mages d'Assyrie. Telle serait l'origine de cette légende des périls de l'âme, qui se retrouve après des siècles, sur la couverture d'ivoire du psautier de Charles-le-Chauve.



Le jugement de l'âme, Catacombe de Saint-Hermès [1].

Mais la colombe a été le symbole préféré des premiers chrétiens pour la représentation de l'âme juste ; les textes les plus anciens nous montrent des martyrs exhalant une colombe avec leur dernier souffle. Cette colombe apparaît dans les catacombes, souvent elle porte dans le bec un rameau d'olivier, symbole de la paix dans le Christ.

L'âme fut encore symbolisée par l'Orante. Il est à noter que ce type n'a pas de rapport avec le sexe du défunt. Une voûte de la crypte de Lucine (IIe siècle) offre le type bien connu, le plus exquis, de l'âme, qui ait été dessiné parmi les chrétiens, et que De Rossi a publié dans

1. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, Rome, 1904, pl. 247.

la *Roma sotterranea*. Nous ne nous arrêterons pas ici au parallélisme entre les types de l'Orante et du Bon Pasteur.

La religion chrétienne avait introduit deux articles de foi destinés à renouveler le monde : l'immortalité de l'âme et la résurrection des corps. Ces notions apparaissent de bonne heure dans l'épigraphie. L'iconographie aborda le thème du jugement de l'âme, qui se voit dans les fresques d'un arcosolium du cimetière de Cyriaque à l'Agro-Verano.

Dans la voussure, est répétée deux fois une même scène : devant une jeune figure nimbée, assise, comparaît une Orante ; c'est l'âme placée en face de son juge, pour être reçue par le Christ en son paradis. Ce sujet se retrouve ultérieurement développé de manière plus explicite dans la catacombe de St-Hermès, en une fresque, que nous reproduisons.

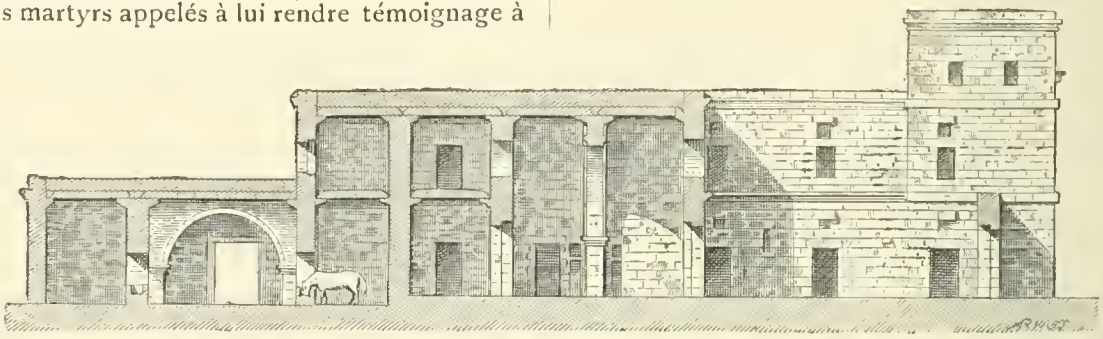
L'âme comparaît dans ce jugement entre de saints martyrs appelés à lui rendre témoignage à cet instant redoutable ; c'est ici l'origine de la partie suppliante du culte des morts, qui se développe dans la liturgie funéraire.

Les scènes qui reproduisent l'introduction de l'âme dans le paradis sont plus nombreuses aux catacombes : l'âme sortie du jugement y est souvent présentée à la Vierge Marie par de saints protecteurs.

En Occident on rencontre fréquemment l'image de l'*âme portée par les anges*, qui a dû s'inspirer de la parabole du mauvais riche, où l'on voit que Lazare étant mort, son corps fut porté par les anges dans le sein d'Abraham, et cette figuration semble avoir ses origines au temps des catacombes.

Les notions résumées ici sont développées par M. Leclercq avec abondance de documentation.

* * *



Amrah. — Maison du IIIe siècle.

Nous ne ferons que signaler une longue notice du même auteur sur le rôle des amours dans les figurations antiques des premiers siècles. C'est à la même plume que l'on doit une belle étude sur l'*amphithéâtre* antique, le théâtre et les cirques. Outre une description technique de ces lieux de divertissements horribles et une notice spéciale des principaux de ces édifices qui sont conservés dans l'empire romain, l'auteur présente des indications très précises parfois sur les pratiques qui y étaient usitées et sur les supplices des martyrs. Il termine son article par une copieuse et précieuse bibliographie du sujet.

Signalons subsidiairement les articles *amphores*, *ampoules* (ampoules à eulogie et ampoules à sang).

* * *

Deux mots encore au mot : *Amrah*, sur les maisons syriennes du IIIe siècle, qu'on voit si bien conservées à Haouran. La maison chrétienne d'Amrah offre une cour carrée de 16 mètres de côté, fermée par un mur du côté de la porte, entourée des pièces d'habitation dans les trois autres. L'appartement principal, au fond de la cour, est une grande salle embrassant deux étages. Au rez-de-chaussée se voient trois appartements identiques composés chacun de deux pièces dont une chambre à coucher avec son alcôve voûtée en berceau et munie d'une niche ; elle a son cabinet de toilette avec ses armoires dans le mur. Un corridor sépare les logis des dépendances, muni d'une porte de service. On y distingue une écurie des plus curieuses. Les chevaux, placés dans les bas-côtés d'une salle centrale, avaient la tête engagée dans des baies donnant sur celle-ci, où se faisait la distribution de la nourriture dans les mangeoires. La figure ci-dessus fait comprendre ce curieux dispositif.

L. Cloquet.

ROGER DE LA PASTURE OU VANDERWEYDEN ET QUELQUES ARTISTES TOURNAISIENS. — PEINTRES DE L'ÉCOLE DE TOURNAI A L'EXPOSITION DE BRUGES EN 1902. Deux broch., par M. E. Soil — Tournai, Casterman, 1904.

M. Soil résume dans une note insérée aux *Annales de la Société historique de Tournai* les travaux consacrés dans ces derniers temps aux maîtres de l'École locale, notamment à Roger Vanderweyden et à Jacques Daret. On connaît les notices de M. Maeterlinck, le conservateur du Musée des Beaux-Arts, de Gand, dans lesquelles il a fait voir l'étroite affinité des œuvres peintes de Roger avec les sculptures tournaisiennes, et d'autre part l'identification proposée par cet érudit, d'accord avec M. le prof. Georges Hulin, entre Jacques Daret et le maître de Flémalle. M. Soil croit pouvoir attribuer à de la Pasture la *Descente de Croix* du musée de Tournai, déjà signalée par M. Hymans, comme pouvant être de son école. M. Maurice Hontact prépare une étude d'ensemble sur Roger de Tournai.

A propos de l'exposition dite des « Primitifs », à Bruges, M. Soil revient sur les mêmes artistes. Il dresse la liste des œuvres de Vanderweyden, et de celles qu'on croit pouvoir attribuer à Daret. Il attribue à ce dernier la Vierge assise du Musée de Douai, provenant de l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer, réplique manifeste de la Vierge du retable d'Aix ; ceci vient confirmer la conjecture déjà formée, suivant laquelle le retable d'Aix aurait été peint pour une abbaye artésienne, celle d'Eaucourt ; il pourrait bien avoir été fait pour l'abbé Pierre l'Escuyer. Le musée de Berlin possède deux tableaux attribués au maître de Flémalle. L'un contient un portrait, qui paraît bien être précisément celui de Jean Dulbercq, abbé de Saint-Vaast, important client de Jacques Daret. Moi-même, avec M. de Lagrange dans nos *Études sur l'art à Tournai*, j'ai signalé naguère, d'après M. H. Loriquet, un patron de tapisserie représentant la *Résurrection*, exécuté par Jacques Daret, pour l'abbé de Saint-Vaast. Puisse le tapis exécuté d'après ce carton être retrouvé, comme le dit M. Soil ; Madrid et Vienne n'ont peut-être pas dit leur dernier mot.

L. CLOQUET.

L'HABITATION TOURNAISIENNE DU XIe AU XVIIIe SIÈCLE. — Ire PARTIE. — ARCHITECTURE DE FAÇADES, par M. E. J. Soil de Moriamé. Grand in-8° illustré, 475 pages. — Tournai, Casterman, 1904.

Il est dans nos vieilles villes certains coins vétustes, décrépits et enfumés, qui arrêtent le regard du passant sans que celui-ci saisisse tout le charme de leur pittoresque délabrement ; mais vienne un artiste comme Willaert, il transfigurera le site en une peinture saisissante, capable de séduire le premier venu. M. Soil a été cet artiste pour Tournai ; celui même à qui les vieilles rues qu'abrite Notre-Dame sont familières, en feuilletant son livre, sera tout étonné d'y voir tant de remarquables et antiques logis ; ce sera, pour les Tournaisiens eux-mêmes, une véritable révélation, et pour les étrangers, un attrait nouveau vers cette historique et vénérable cité.

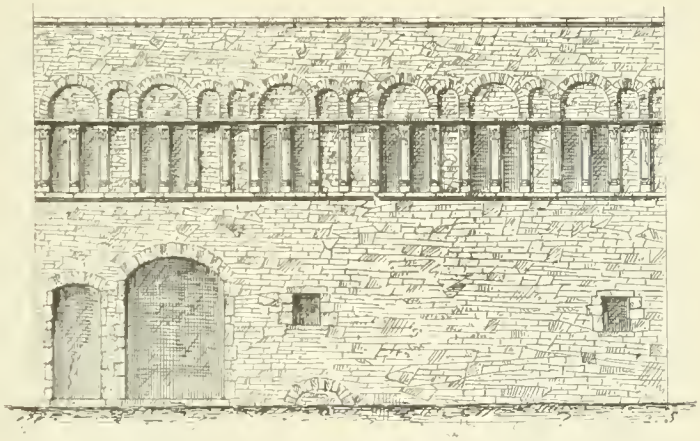


Fig. 1. — Façade de l'évêché de Tournai (XIe siècle).

M. Soil a consacré toute une bibliothèque à l'histoire artistique de sa ville natale, soit une quarantaine de volumes ou brochures, parmi une bonne cinquantaine de publications qu'il a déjà mises au jour. Nos lecteurs savent combien ces études sont fouillées et consciencieuses.

Il nous fait connaître aujourd'hui les « visaiges de pierre » comme disaient les anciens, les façades des vieux logis abrités sous les tours de Notre-Dame ; plus tard il nous fera pénétrer à l'intérieur, et dans un second volume il décrira le mobilier de ces respectables demeures.

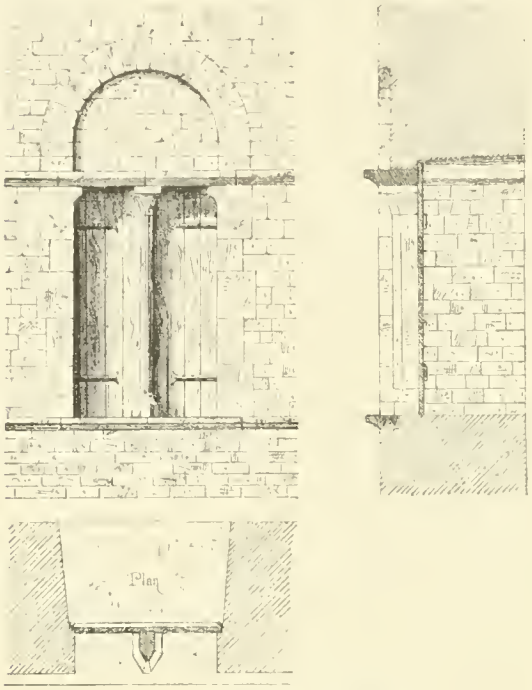


Fig. 2. — Fenêtre tournaisienne.

Il ne s'est pas contenté de faire relever les dessins et de tracer les descriptions de ces façades séculaires ; il en a étudié l'histoire, en glanant çà et là des données enfouies parmi les cinq cent mille chirographes des archives locales

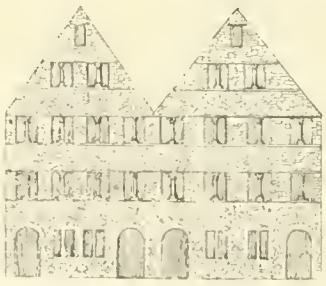


Fig. 3. — Maison rue Barre Saint-Brice à Tournai.

qui remontent jusqu'à 1265. Son enquête s'est étendue aux 2500 constructions civiles antérieures au XIXe siècle, encore existantes ; de ce nombre près de 1200 ont fait l'objet d'un examen de sa part, et parmi elles, 500 ont été

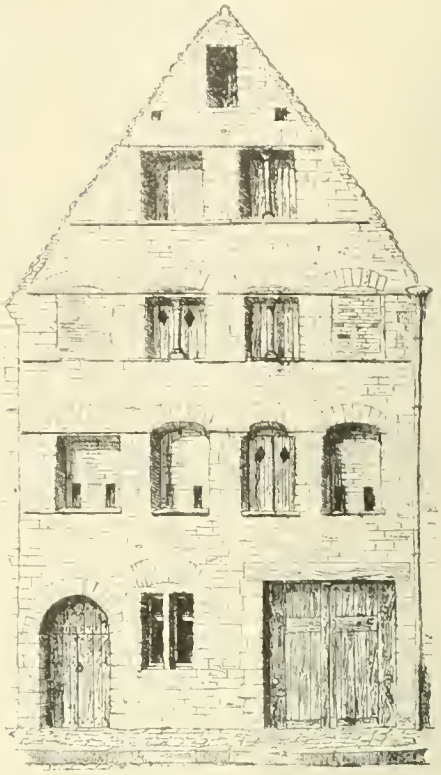


Fig. 4. — Maison rue Barre Saint-Brice à Tournai, avant restauration.

retenues pour son travail et classées par groupes pour constituer la base de son attachante étude.

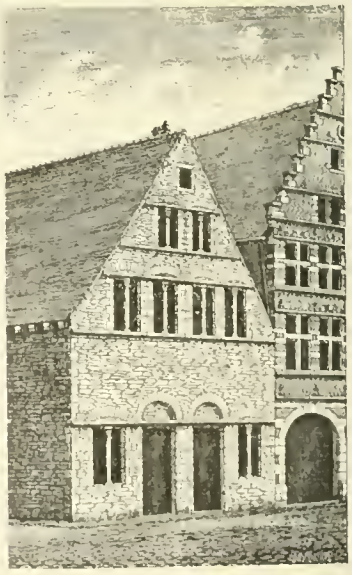


Fig. 5. — Maison rue Saint-Piat à Tournai.

L'architecture domestique en Belgique sera tôt ou tard l'objet d'une étude d'ensemble, et

c'est un superbe sujet. Le château, la ferme, la maison rurale, le manoir urbain, l'hôtel bour-

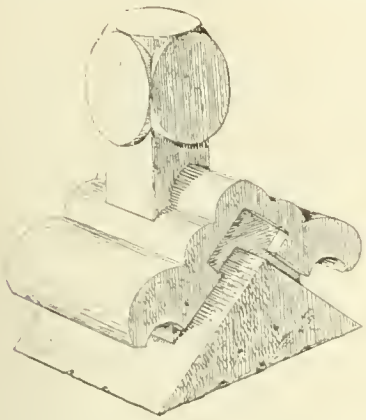


Fig. 6 — Antefixe d'un pignon de l'abbaye de Villers.

geois, la maison de ville, offrent en Flandre et en Wallonnie, des variantes singulièrement inté-

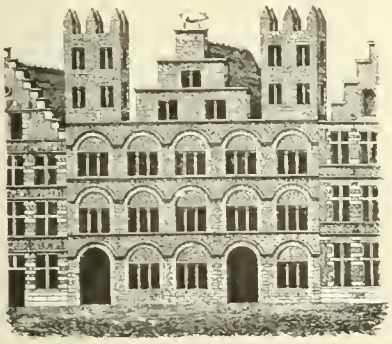


Fig. 7. — Hôtel du Porc à Tournai.

ressantes, qu'on les considère au point de vue géographique ou historique. Parmi les types

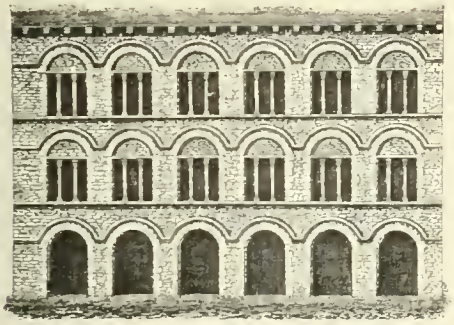


Fig. 8. — Maison Saint-Piat à Tournai.

divers, l'habitation tournaisienne représente un des spécimens les plus caractérisés et offre les exemples les plus anciens.

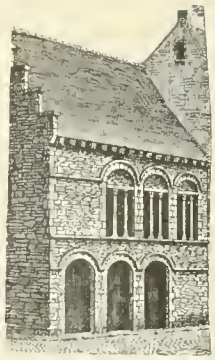


Fig. 9. — Maison de la rue des Campeaux à Tournai.

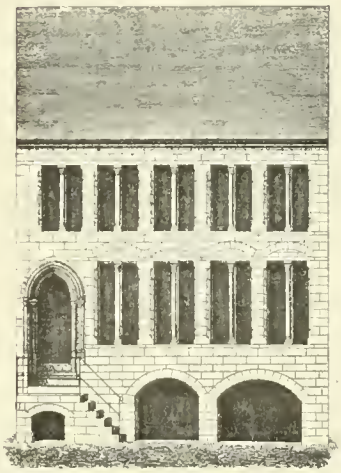


Fig. 10. — Maison rue du Four-Chapitre à Tournai.

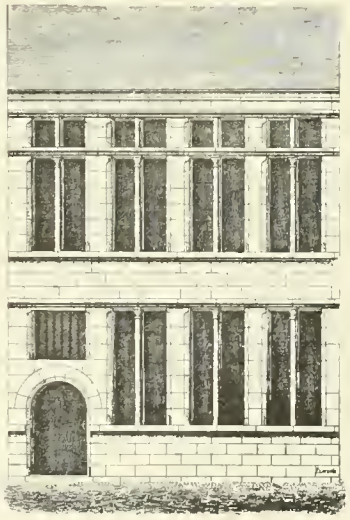


Fig. 11. — Maison rue des Jésuites à Tournai.

Qui ne connaît les deux pignons romans à quatre logis de la rue Barre St-Brice *(fig. 3 et 4)*,

vulgarisés par l'excellent traité d'archéologie de feu E. Reusens ? M. B. Dumortier les avait anté-

Fig. 12. — Rue de l'Hôpital Notre-Dame (XIV' siècle).

rieurement publiées ainsi que la maison dite de Saint-Piat. A eux seuls ces édifices révèlent et

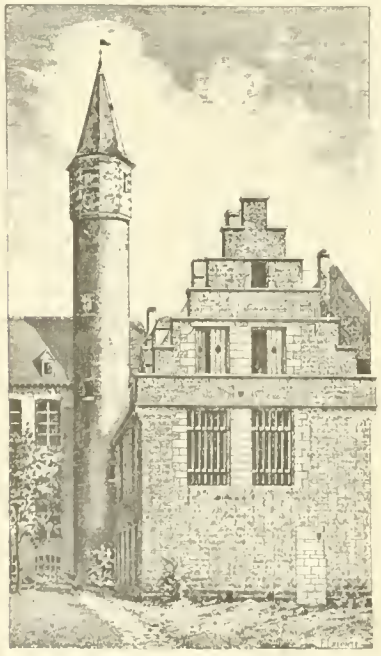


Fig. 13. — Évêché. — Façade sur le marché aux Poteries (1440-1460).

résument les caractères de l'architecture privée locale à l'époque romane. M. Soil fait connaître

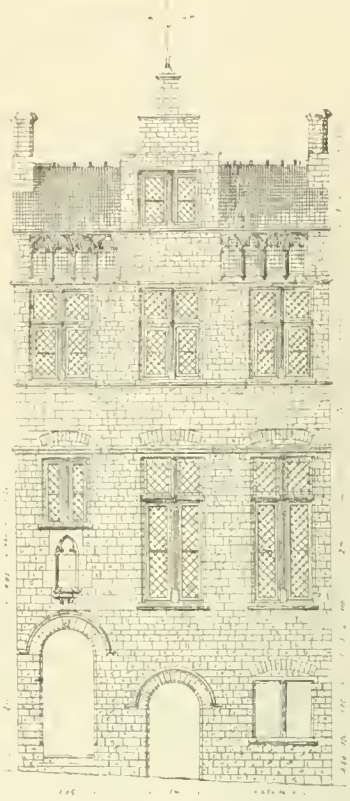


Fig. 14. — Maison rue du Four-Chapitre — Façade.

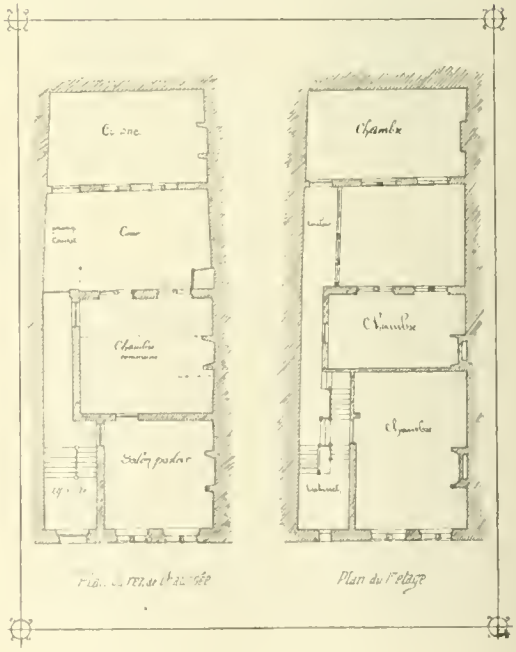


Fig. 15. — Maison rue du Four-Chapitre. — Plan.

d'autres maisons similaires ; il nous donne le dessin précieux de leur contemporaine de la rue Saint-Piat *(fig. 5)*, malheureusement démolie, et

de celle, encore conservée, de la rue de l'Empereur. Il présente une restitution inédite de l'aînée de ces remarquables constructions, savoir la façade du palais épiscopal, récemment découverte, et restauree par M. Sonneville *(fig. 1)*. Tandis que les précédentes paraissent bien devoir être attribuées au XIIe siècle, celle-ci doit remonter au XIe siècle.

Elle est d'autant plus intéressante, qu'elle établit un lien entre l'architecture religieuse tournaisienne et l'architecture domestique par la curieuse galerie qui la traverse à l'étage. Entre deux cordons sont alignés des montants à colonnettes équidistantes. Ils découpent la zone en travées doubles, ajourées, qui alternent avec des travées simples ou doubles, aveugles. Des décharges plein-cintre, bandées au-dessus du cordon formant linteau, soulagent les travées jumelles des fenêtres en les enjambant, et, sans les enjamber, les travées des trumeaux.

Fig. 16. — Maison de la rue de Paris à Tournai.

Or, un élément caractéristique du style de la cathédrale de Tournai, est la galerie remarquable qui court à l'étage supérieur du transept, et qui offre une série de colonnettes tantôt isolées tantôt greffées à un trumeau. Une galerie analogue, rompue par les baies des fenêtres, règne au dehors, à la claire-voie de la nef haute. Cet élément caractéristique a engendré les galeries continues qui distinguent le style de transition et qu'on remarque aux claires-voies des églises de St-Jacques et de St-Nicolas, au triforium de l'église de St-Quentin, qu'on voyait jadis à celui de Saint-Pierre. Ce trait constitue, comme je l'ai montré jadis, le trait d'union entre les églises romanes et gothiques de Tournai. Nous le voyons apparaître au palais épiscopal, attestant le passage du style religieux au civil. Si maintenant nous considérons les maisons romanes précitées, nous rencontrons le souvenir de cette galerie, dans ces baies jumelles divisées par une colonnette médiane, toujours comprises entre les deux inévitables cordons horizontaux ; les colonnettes sont maintenant plus espacées, les trumeaux sont agrandis ; c'est le même thème, élargi et adapté

à des logis privées. Les décharges qui surmontent, la galerie du palais épiscopal et les baies qui

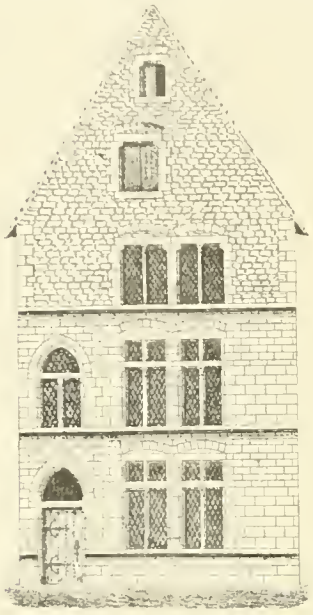


Fig. 17. — Maison dite des Templiers, rue du Pont, 6.

la percent constituent d'autre part les traits communs avec les ordonnances des fenêtres des maisons.

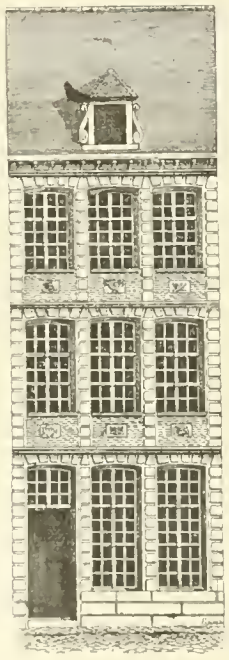


Fig. 18. — Maison place de Lille, n° 24, datée 1681.

Les deux maisons romanes de la rue Barre St-Brice et de la rue St-Piat offrent des caractères identiques et bien nets : un gros œuvre en *opus incertum*, une ordonnance large et nette,

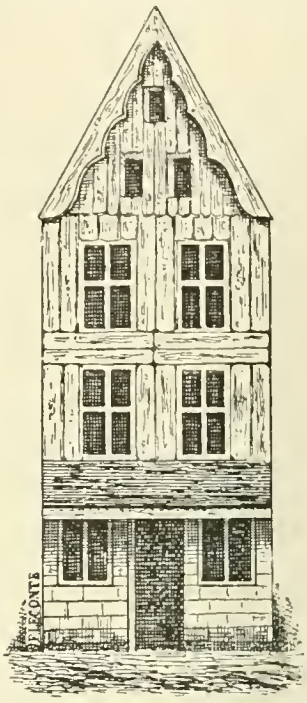


Fig. 19. — Maison Grand'Place, d'après un dessin de 1610.

dessinée par les zones horizontales ajourées, que dessinent à chaque étage deux cordons courants;

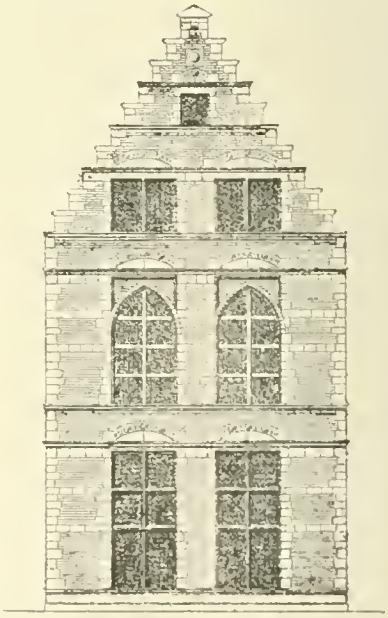


Fig. 20. — Maison des Célestines, rue du Château.

au rez-de-chaussée, des portes multiples de large ouverture; toutes les fenêtres partagées par deux

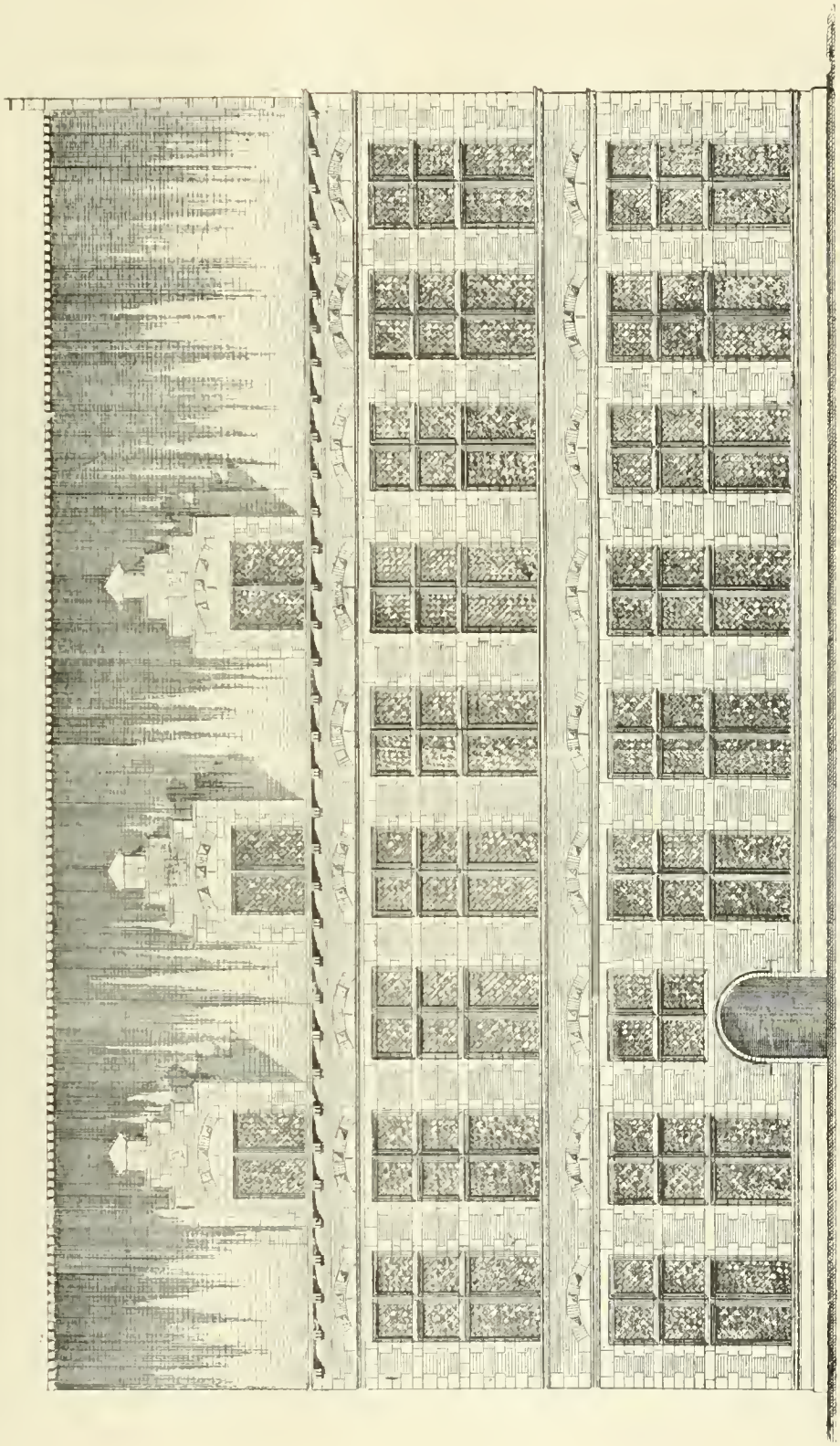


Fig. 21 — Aile principale de la maison des Célestines (ancien manoir du gouverneur, actuellement démolie, relevée par l'auteur du présent article).

meneaux à colonnettes ; la baie soulagée par une décharge surbaissée ; les pignons traversés par les mêmes cordons ; aucun décor, aucune sculpture en dehors des élégantes colonnettes. Les pignons sont à rampants continus. M. Soil pense qu'ils étaient originellement à gradins comme à la maison de l'Étaple de Gand, ce spécimen purement tournaisien transporté en pleine Flandre. Ce point semble douteux. Les pignons romans, comme ceux de la première période gothique, sont toujours et partout à rampants rectilignes, soit qu'ils dépassent le toit, ou qu'ils soient abrités sous la couverture même du comble. Il en était ainsi même pour les églises, par exemple, à l'abbaye de Villers, témoin cette très curieuse pierre d'antefixe *(fig. 6)* si suggestive, comme on dit aujourd'hui, que nous y avons relevée.

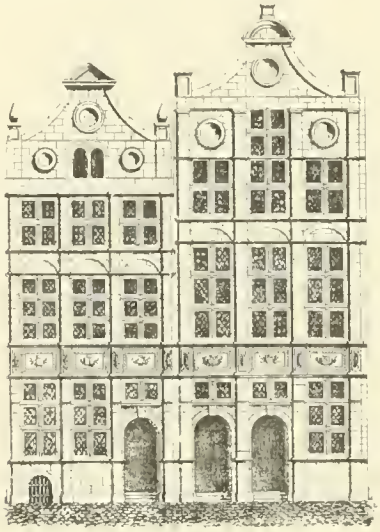


Fig. 22. Maisons du Baillage, Grand'Place.

Nous hésitons à nous rendre en présence de la maison de l'Étaple à Gand, qui peut avoir été modifiée après coup, et même devant cette étonnante façade de l'Hôtel du Porc à Tournai *(fig. 7)* qui, selon un vieux plan, offrait très anciennement un pignon à gradins. Celui-ci est flanqué de deux tours à créneaux amortis en pyramide, qui lui donnent l'air d'un palais italien. Tel que nous le représente la restitution de M. Soil, cet édifice est certainement l'un des plus curieux du pays.

L'Hôtel du Porc diffère des précédentes maisons romanes, par une importante évolution du fenestrage. Ici, le cordon supérieur a disparu ; la baie est à trois lumières, avec deux meneaux-colonnettes soutenant un linteau, et un tympan en demi-lune, le tout abrité sous une arcade appareillée ; un larmier continu, courant de l'un à l'autre, encadre les arcades. Le monumental édifice a deux portes, comme s'il avait contenu deux logis.

C'est la même ordonnance qu'on retrouve dans les maisons de la rue des Campeaux *(fig. 8)*, et surtout dans la vaste construction appelée Maison Saint-Piat *(fig. 9)*, si tristement défigurée, et qui, avec son rez-de-chaussée percé exclusivement de nombreuses portes, avait bien l'air d'une halle. Un mot pour finir avec la période romane. Après

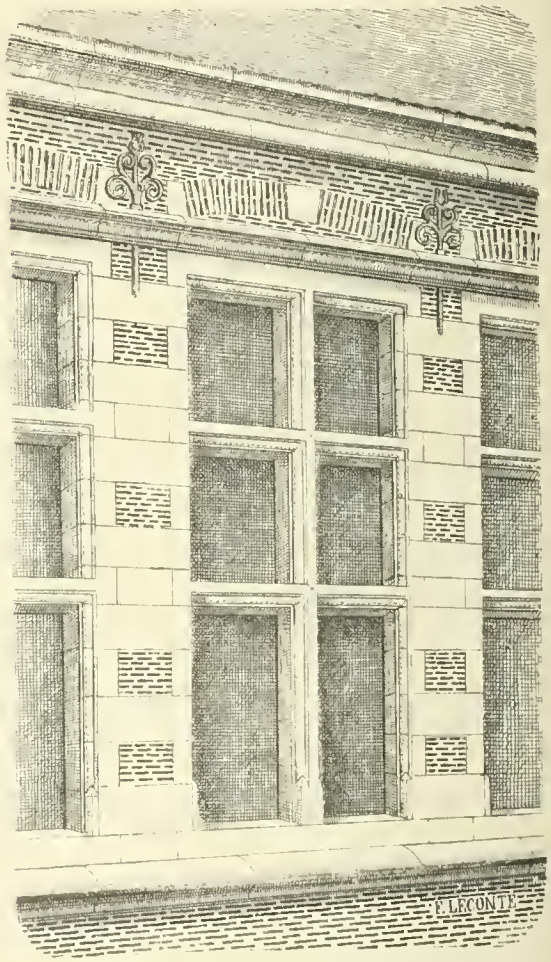


Fig. 23 — Fenestrage tournaisien du XVIIe siècle.

feu Reusens, M. Soil attribue à l'influence cistercienne l'austérité de l'architecture tournaisienne, qui s'accuse surtout dans son architecture privée ; c'est oublier que l'influence de S. Bernard ne s'est fait sentir chez nous qu'en plein XIIe siècle, tandis que le style tournaisien est bien constitué dès le XIe siècle, témoin le palais épiscopal avec le même caractère sobre et sévère que nous lui voyons au XIIe !

***

La maison gothique a laissé de rares représentants à Tournai. On sait que dès le milieu du XIIIe siècle apparaît la croisée, type essentiellement pratique, qui restera la solution définitive jusque bien longtemps après l'avènement de la Renaissance. A Tournai, cette division quadripartite de la baie ne s'introduit que progressivement. Encore absente de la belle maison de la rue Four-Chapitre *(fig. 10)*, elle apparaît timide à l'étage seulement d'une curieuse maison de la rue des Jésuites. Celle-ci a encore l'allure romane par ses cordons horizontaux systématiques, ses baies jumelles à meneau-colonnette et sa porte en plein-cintre. Mais par contre au-dessus

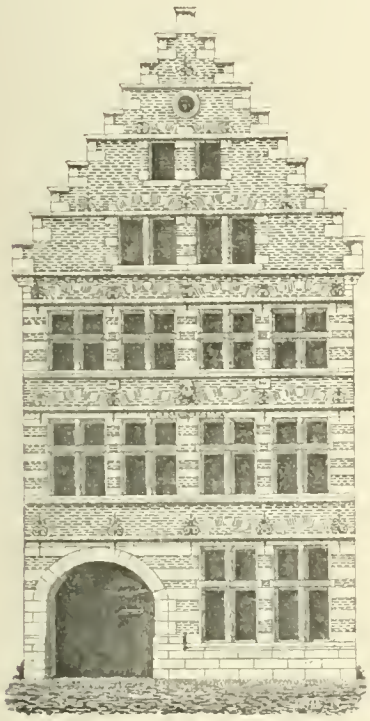


Fig. 24. — Maison rue St-Piat (1644).

de l'entrée se montre, chose nouvelle, la baie d'imposte *(fig. 11)*. Le gros œuvre, chose à noter, est en pierre de taille de superbe appareil, et les trumeaux sont chanfreinés.

Les fenêtres jumelles simples persistent au XIIIe siècle, témoin cette imposante façade précitée de la rue Four-Chapitre, avec sa belle porte à voussures que précède un perron. Mais la division en jours multiples par meneaux et traverses s'accuse à l'hôpital Notre-Dame, où nous constatons en passant la belle construction du pignon à rampant continu. Signalons incidemment aussi la fidèle conservation de l'ordonnance romane dans la maison de la rue des Campeaux, n° 8, qui a aussi bien l'apparence d'une halle.

Les pignons à gradins semblent avoir fait leur apparition au XIVe siècle ; nous en avons un remarquable exemple dans le pittoresque bâtiment de l'Évêché regardant vers le Marché aux poteries *(fig. 13)*.

Dans la maison dite des Templiers *(fig. 17)*, rue de Pont, apparaît le cintre brisé, et les traverses d'imposte deviennent systématiques, tandis que subsiste la colonnette médiane. Remarquons à l'étage l'apparition des petits encorbellements, sous les linteaux.

La croisée à montants et traverses chanfreinées, suivant la formule générale et définitive, se montre dans la jolie façade en pierre blanche dite de Four-Chapitre *(fig. 14)*, que j'ai moi-même

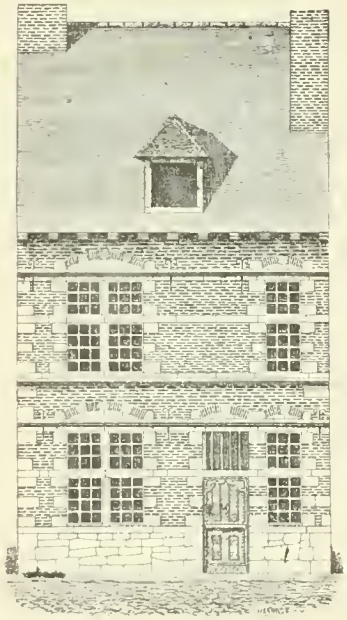


Fig. 25. — Maison rue Bas Quartier (1673).

restaurée vers 1880, et dont je donne une vue plus correcte que celle qui figure dans l'ouvrage qui nous occupe ; on possède dans cette maison une chose bien rare en Belgique, c'est la conservation entière de l'ordonnance intérieure primitive, et elle nous offre dans ce spécimen fort avancé pour l'époque, le type de la distribution intérieure des logis médiévaux *(fig. 15)*.

Ce n'est pas à Tournai que l'on peut chercher de beaux exemples des maisons en bois. M. Soil an reproduit plusieurs ; elles sont intéressantes eu point de vue local, généralement plates.

La plus récente et la plus riche des maisons gothiques à Tournai, c'est la célèbre maison de la rue de Paris *(fig. 16)*, réplique, exécutée en pierre,

de la maison brugeoise en briques. Elle est probablement due à quelque marchand de pierres brugeois d'origine tournaisienne, revenu à son pays natal après fortune faite. Les sculptures des deux portes, porte d'allée et porte charretière, sont remarquables, et étaient dignes d'une reproduction en détail. Il existe rue Curé Notre-Dame une autre porte similaire, qui aurait également pu être reproduite par M. Soil.

***

A l'époque dite espagnole (1521 à 1667), Tournai, jusque-là ville française, subit des destinées nouvelles, mais le mode de construction ne varia que lentement. Une vue cavalière

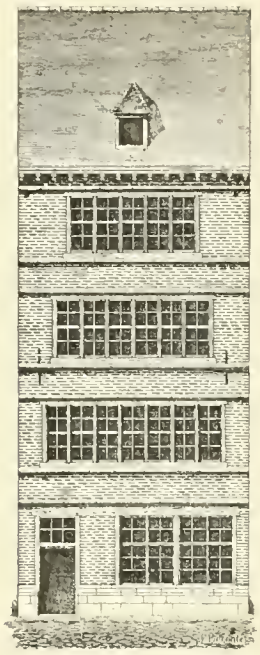


Fig. 26. — Maison rue de Paris, n° 3 (1622), reproduite par notre auteur.

donne une idée de l'aspect pittoresque en 1610, de la Grand'Place, tracée en triangle, parce qu'elle est comprise dans l'angle de deux chaussées romaines.

Tournai possède peu d'édifices du style de la première renaissance. Le plus intéressant à coup sûr est la maison dite du Gouverneur, occupée jadis par les Célestines, aujourd'hui démolie et dont j'ai relevé les façades ; j'en reproduis deux *(fig. 20 à 21)* : la principale est inédite.

M. Soil divise les maisons de cette période en trois groupes : 1°) celles qui sont empreintes de la renaissance classique, et dont le plus beau spécimen est la grange des dîmes de Saint-Martin; 2°) les maisons à pans de bois; 3°) des maisons d'un type spécial, en briques et pierres, où notre auteur reconnaît avec raison le type du style renaissance tournaisien.

« Ces constructions, dit-il, rappellent celles de l'époque gothique, mais les étages se multiplient et les fenêtres, en même temps qu'elles sont moins hautes, deviennent plus nombreuses et serrées les unes contres les autres, avec des trumeaux excessivement étroits ; toutes sont à croisées de pierre, parfois doubles, parfois simples; quelques détails indiquent le style de la renaissance dans l'agencement des pignons, dans les arcs de décharge dont les tympans, généralement en pierre, sont sculptés en forme d'éventail; dans les cartouches sculptés, qui ornent parfois le dessous des appuis de fenêtres... Ce qui les caractérise

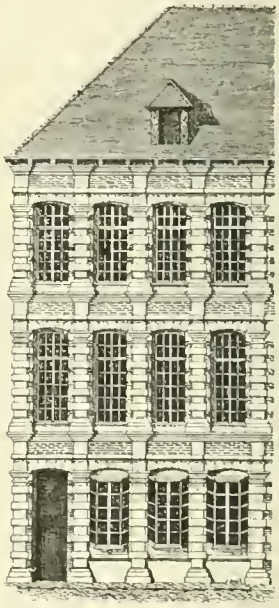


Fig. 27. — Maison rue de Cologne (1683).

principalement, c'est le mélange de la brique et de la pierre, qui devient constant. »

Dans les façades pseudo-classiques, la coupe des pierres se montre savante et les lignes des pilastres montant de bas en haut s'accusent fortement. Le modèle est réalisé dans les maisons du baillage que nous reproduisons *(fig. 22)*.

Plus tard s'accentue le mélange de la pierre et de la brique. Longtemps, d'ailleurs, de multiples fenestrages, en pierre ou en bois, s'intercallent dans le gros œuvre en briques, longtemps aussi perdure le système roman des cordons horizontaux délimitant haut et bas les fenêtres *(fig. 26)*.

La figure suivante *(fig. 23)*, dont M. Soil a bien voulu nous prêter le cliché, nous donne la formule du fenestrage tournaisien du XVIIe siècle.

Voici, d'autre part, d'après une de ses gravures, un spécimen typique des maisons de cette époque *(fig. 24)*.

Cette autre est particulièrement caractérisée comme façade allongée sous une corniche à modillons *(fig. 25)*.

Nous arrivons à la période française de (1667 à 1700), qui commence avec la conquête de Tournai par Louis XIV, et inaugure dans l'architecture tournaisienne une transformation radicale dont il y a peu d'exemples. Les rives de l'Escaut qui traverse la ville furent surtout renouvelées alors, mais aussi les rues principales. Ce fut un embellissement relatif qui inaugura le règne du cordeau. L'artisan principal des constructions de cette époque fut A. J. Théry. J'avais esquissé son rôle et sa biographie, M. Soil la complète.

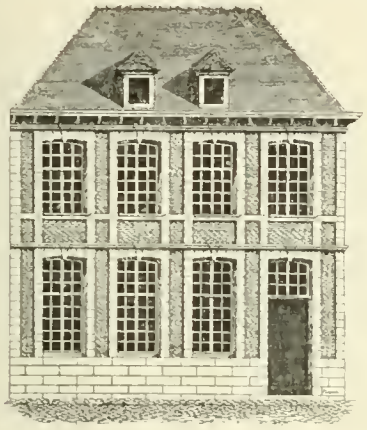


Fig. 28. — Maison place de Lille (1765).

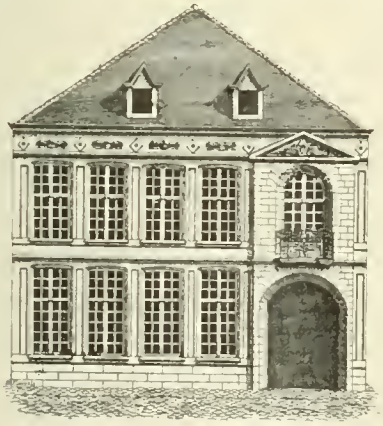


Fig. 29. — Maison rue St-Jacques (1750).

J'ai défini naguère (1), comme veut bien le rappeler M. Soil, le type de la maison Tournaisienne de cette époque. Les croisillons ont disparu, les baies se sont agrandies ; les fenêtres ressemblent moins à des ouvertures percées dans les murs, qu'à des espaces régnant entre des piliers ; car c'est le nom qui convient à des trumeaux réduits à une largeur d'un à deux pieds, formés d'assises monolithes qui alternent avec la brique et offrent bases et chapiteaux doriques *(fig. 27)*.

Entre les étages courent des entablements qui comprennent deux cordons larmiers ou que traversent les pilastres, qui les découpent en compartiments ornés de cartouches. Par fidélité à l'ancien type, la baie occupe toute la hauteur disponible entre les cordons ; la baie des portes elle-même monte jusqu'à cette hauteur, recoupée plus bas par une traverse qui en retranche une baie d'imposte.

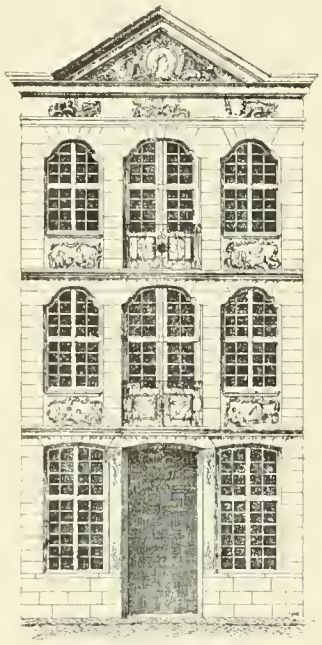


Fig. 30. — Maison Grand'Place (1733).

Aux antiques pignons ont succédé des corniches saillant de deux pieds et soutenues par des modillons en bois au profil contourné.

Dès la fin du XVIIe siècle, la brique prend plus d'importance, des assises alternées de pierres et de briques forment plutôt un entourage aux fenêtres que des piliers entre elles. Au cours du XVIIIe siècle, la chaine en pierre de taille, liaisonnée avec le mur, qui formait encadrement de fenêtres, s'isole de plus en plus du gros œuvre et s'accuse en montants détachés *(fig. 28)* ; ailleurs cette structure mixte de pierres et briques fait place à une construction de pierres où finissent par se dessiner d'une manière exclusive les lignes du style classique et les motifs Louis XV

1. *Études de l'Art à Tournai.*

(fig. 29 et 30). Seuls les fameux cordons horizontaux survivent comme suprême vestige de la tradition tournaisienne. Avec ce dernier type, nous arrivons à la dernière phase de décadence qui marque la domination autrichienne.

C'est en traits bien sommaires que nous venons de résumer le beau volume de M. Soil. Il sera pour beaucoup de lecteurs un sujet de surprise, en montrant combien de restes précieux garde Tournai, qu'un charmant livre, récemment publié par M. H. Hymans, a dépeinte et classée parmi les *Villes d'art* de l'Europe.

Il nous reste à nous associer aux vœux de l'auteur, qui réclame pour les vieilles maisons tournaisiennes le respect et la sollicitude des autorités et aussi des particuliers. Ce fut une honte et un malheur, que le traitement de Vandale naguère infligé par un propriétaire qu'il faut plaindre à la maison dite de Saint-Piat. Ce sera aux nombreux propriétaires de ces façades de style, qui s'égrènent sans lacune tout le long des siècles passés, de les faire restaurer avec soin. Tournai pourra devenir un centre d'attraction intense pour les touristes, quand ces pittoresques maisons se dresseront rajeunies autour du merveilleux chevet de la cathédrale, qui sera bientôt dégagé.

Si ce beau volume devait avoir une seconde édition (et il est assez intéressant pour que cette éventualité se produise), on pourrait en faire disparaître quelques imperfections tant de texte que des gravures. Surtout nous conseillerions à l'auteur de mieux dégager la partie descriptive et explicative d'avec les documents. Les pages attachantes où il évoque en beau style la physionomie de l'art civil tournaisien sont sans cesse interrompues par des extraits d'archives, des notes et des énumérations d'importance secondaire, que l'on préférerait voir relégués en notes, pour suivre sans interruption l'exposé, sous forme littéraire, du développement de l'art local à travers les siècles.

L. Cloquet.

LA CATHÉDRALE D'AMIEN, par G. Durand. Petit in-4°, 222 pp., nombreuses gravures. — Amiens, Yvert et Tellier, 1904.

L'éminent auteur de la superbe monographie de la cathédrale d'Amiens n'a pas dédaigné de résumer en un guide précieux aux visiteurs, de la manière la plus précise, les informations abondantes et sûres qu'il possède mieux que nul homme au monde sur ce monument sans rival, et il l'a fait en un joli volume, dont les illustrations sont véritablement admirables de netteté.

L. C.

LE PROBLÈME DE LA FORME DANS LES ARTS FIGURATIFS, par Ad. Hildebrand. Petit in-8°, de 160 pp. — Paris, Bouillon, 1904. Prix 2 fr. 40.

Ce petit livre substantiel est singulièrement instructif, dans sa forme abstruse, et malgré le style malheureusement entortillé de la traduction française (1). Nous allons tâcher d'en exposer brièvement la doctrine.

Nous avons deux manières de nous figurer un objet en relief : la vision totale et lointaine, en embrassant l'objet d'un coup d'œil, et les tâtonnements de la vue qu'on opère en envisageant l'objet de près, sous ses diverses faces ; notre connaissance de la forme plastique est faite alors de profils levés de tous côtés.

La représentation, toute différente de la vue ou de l'apparence produite, est une abstraction; nous concevons bien une boule de manière abstraite, mais la sphéricité ne peut s'exprimer par l'apparence visible seule. Nous composons l'objet d'après les représentations de notre vue, en faisant des combinaisons représentatives de mouvements.

L'art plastique comble la lacune qui existe entre les impressions visuelles et les représentations de la forme ; il façonne les impressions en unité, et le plaisir artistique gît dans la conscience que nous prenons de cette unité.

Avec les éléments que l'œil a relevés, le sculpteur compose son impression visuelle et rétablit l'image dans son unité, tandis que le peintre ne reproduit que la représentation d'une image lointaine.

Il y a d'ailleurs la forme abstraite de l'objet, il y a sa forme d'effet, qui dépend de l'éclairage, du point de vue, etc. Les facteurs de la forme d'effet n'ont de valeur que par leurs relations. En représentant une forme, on établit une équation entre la forme d'existence et l'apparence. L'impression d'image supprime les véritables grandeurs de l'espace, et les transforme en valeurs de relation pour l'œil.

Tel est le rapport entre la forme d'existence et la forme d'effet. Ces points posés, nous allons pouvoir raisonner sur le problème de la forme.

* * *

1. La traduction est étonnante. Si elle se ressent trop du mécanisme compliqué de la langue allemande et exprime en des phrases peu dégagées des idées subtiles déjà très difficiles à suivre, elle est cependant remarquable par la richesse et la précision des expressions. Alors on comprend mal qu'il s'y glisse quantité de fautes onomastiques et orthographiques, que nous signalerons en vue d'une édition ultérieure, par exemple ; p. VIII et suivantes *spatial*, p. 39, *extitations*, p. 44, *détachement* pour distinction, p. 48, des rapports *matérielles*, p. 49, expérience acquise *hors* d'autres points de vue, p. 56, la tendance *hirizontale*, p. 57, la construction *général*, p. 68 de modeler et *d'unire*, p. 70, en produisant ces deux effets *ayant* leur caractère, p. 71, dans l'effet que produit la profondeur *ayant* un caractère d'unité, p. 94, un *giroiement*, etc., etc.

C'est seulement à partir du plan vertical élevé sur la ligne de terre, que nos yeux voient, selon des arcs sensiblement parallèles, l'image lointaine. L'espace du tableau commence à partir de ce plan, et nous le parcourons des yeux par un mouvement dans le sens de la profondeur. Des corps isolés dans cet espace doivent à ce mouvement une forme plastique. Les différences de la forme sont lues d'avant en arrière. C'est par le mouvement général vers la profondeur que nous concevons l'espace comme une unité.

Il s'agit, dans la mise en œuvre artistique, de produire la provocation à ce mouvement vers la profondeur pour que l'apparence garde une vie spaciale, et une unité due à une force d'attraction unique vers la profondeur. L'auteur entre dans des explications complexes pour montrer comment cette unité dépend de la manière dont les valeurs spaciales sont ordonnées: lignes, clartés, ombres, couleurs, etc. L'image isolée s'unifie à raison des contrastes qu'elle offre avec l'entourage, ce qui fait reculer l'arrière-plan.

Nous jugeons exactement les rapports des objets posés de front; mais nous n'avons qu'une idée relative des rapports des grandeurs établis suivant des plans fuyants. Notre perception visuelle de la troisième dimension ne dépend que de la représentation générale que nous avons d'un mouvement vers la profondeur. Nous n'en avons pas de mesure précise, nous la déduisons expérimentalement en variant notre point de vue. Mais la netteté de cette représentation dépend avant tout de ce qui nous est donné comme proportion plane. Voilà pourquoi il n'est pas indifférent que l'objet nous soit présenté d'un côté ou d'un autre. Nous avons besoin, pour bien voir, qu'on nous présente plus d'aspects plans que de raccourcis.

Le raccourci peut être lu d'avant en arrière comme d'arrière en avant, mais l'effet de venir en avant contre le mouvement vers la profondeur donne de l'objet un aspect faux. Pour conserver le mouvement uniforme vers la profondeur, il faut que l'objet se détache sur un arrière-plan bien net. En se continuant ainsi fortement en arrière, le raccourci s'ordonne dans le mouvement général vers la profondeur, et fournit une mesure qui aide à la contemplation de l'objet.

***

Si nous considérons maintenant les objets non plus comme des images planes isolées, mais comme des images combinées en une impression plane générale, nous verrons que leur unification est possible si on les arrange selon des plans de distance connue. Cette vision d'ensemble est rendue plus distincte par les croisements, les recouvrements, etc.

Bref, il y a dans l'ordonnance d'un groupe une série de facteurs se rapportant à cette provocation au mouvement, par laquelle se produit l'impression du relief; l'expérience que nous avons d'une quantité d'effets ainsi produits constitue en quelque sorte notre tradition artistique.

Dans le fait, nous rapportons nos jugements à l'idée que nous avons acquise des effets de profondeur, et en outre, aux deux directions fondamentales de la verticale et de l'horizontale.

La discipline artistique, la culture de notre vision des choses, reposent sur ces principes. La couleur intervient au surplus (dans la nature surtout) comme élément de clarté pour la distinction des objets.

Les éléments de la représentation du relief sont donc l'effet uniforme en surface de ce qui a deux dimensions et l'effet de mesure uniforme de profondeur produit par la troisième dimension. C'est ainsi que dans l'art plastique, le bas-relief — le plus plat, comme la ronde bosse la plus dégagée — ont une mesure commune de profondeur proportionnée à la profondeur réelle de la figure. Il s'agit de faire en sorte que l'effet d'unité de la surface soit fortement exprimé. Dès qu'une chose isolée sort de cette surface générale, elle apparaît hors de distance de notre champ visuel restreint, elle est exclue du mouvement d'ensemble vers la profondeur, *elle vient en avant*, se sépare du reste, et produit un effet anti-artistique.

Le mouvement général a son point de départ dans l'effet que produit la mesure de profondeur affectée d'un caractère d'unité, et demande un arrière-plan uniforme duquel les figures se détachent: c'est la surface d'arrière-plan de notre milieu spacial. Mais la surface d'avant doit paraître la principale, celle sur laquelle culminent ensemble les figures, sinon celle-ci semblerait exister au-devant de la distance du champ visuel.

Ici il faut bien faire attention, que la forme d'existence et la forme d'effet ne sont pas les mêmes, de sorte que les mesures de profondeur dans la représentation ne sont pas les mêmes (proportions gardées), que dans la réalité. Le relief se libère de la mesure de profondeur réelle; témoin l'art du médailleur. Ici se présentent des subtilités techniques et artistiques, qu'il est impossible d'aborder dans ce résumé. Le sagace auteur dévoile de curieuses erreurs dans les procédés artistiques des maîtres eux-mêmes.

Le problème se complique dans le cas d'une figure isolée, qui doit remplir les conditions du relief sous quelque aspect qu'on la regarde, avec son volume spacial, son unité, etc. Il est nécessaire que le spectateur choisisse son point de vue vis à vis des surfaces ayant le caractère d'unité.

Ainsi l'ordonnance d'une figure détermine le point de vue ou les points de vue où il faut se placer pour la voir. Il importe d'indiquer avec énergie les points de vue qu'elle requiert. L'un de ces points de vue comporte la face principale, qui donne la véritable représentation plastique envisagée par l'artiste.

Dans une figure mûrement construite en vue d'une apparence claire, l'espace total dans lequel elle a été conçue doit s'exprimer clairement, sinon le spectateur pourrait errer autour de la figure sans pouvoir en bien saisir la forme de relief; la plastique n'aurait pas résolu son problème.

Ainsi l'artiste, quand il crée une représentation d'image ayant le caractère d'unité, en vient à opposer l'effet de la mise en œuvre plane des objets avec la représentation générale de la profondeur. Il isole en quelque sorte un volume de l'espace compris entre deux plans de front limitant son sujet en avant et en arrière. La figure vue s'unifie, et son volume est enchâssé dans la profondeur du volume envisagé.

Inconsciemment l'artiste arrive à ordonner les représentations de l'espace et les représentations de la forme, lesquelles se composent primitivement d'innombrables représentations du mouvement. Il les ordonne de façon à nous laisser une impression plane jointe à une forte provocation à des représentations de profondeur, que l'œil immobile parvient à accepter sans faire le mouvement d'accommodation. C'est la façon de voir, au point de vue artistique, de tout ce qui a trois dimensions.

***

Ici, nous ouvrirons une parenthèse, pour citer, d'après M. Hildebrand, un bien curieux exemple Dans la *Ronde de nuit* de Rembrandt, le bras étendu du personnage principal sort du plan du tableau. Mais des recherches récentes ont prouvé qu'autrefois on a coupé le bas du tableau, faisant reculer le plan d'avant. L'effet réaliste, mais antiartistique, qui en est résulté, est aujourd'hui signalé par les gens de musée comme un mérite du tableau; ils ont été portés à placer celui-ci par terre et à éclairer ce chef-d'œuvre en diorama, de sorte que le cortège semble entrer dans la salle. Rembrandt possédait précisément un sentiment artistique de l'espace digne des antiques, et rien n'égalerait son affliction, s'il pouvait revoir son œuvre ainsi rabaissée au rang d'un tableau vivant à la Wiertz.

Mais revenons à notre étude. Le mode artistique des représentations du relief qui vient d'être développé n'est autre que celle des Grecs. Il marque le rapport existant entre le mouvement de surface et le mouvement de profondeur. Dans cette conception, qui est celle des artistes, les mesures de profondeur n'ont leur valeur que par leur relation avec la profondeur d'espace ayant le caractère d'unité. Plus cette unité sera claire et sensible, plus l'impression sera satisfaisante. Cette unité est le secret de la forme artistique.

C'est quand la figure donnera une impression de surface analogue à celle du bas-relief en dépit de ses trois dimensions, qu'elle atteindra sa valeur d'œuvre d'art.

***

Il y a deux façons d'obtenir que l'objet s'exprime clairement. D'abord, en plein air, par les contours bien accusés de la silhouette C'est le cas des objets vus à longue distance et de la plastique en bronze notamment.

Dans les endroits fermés, où le point de vue est plus proche, c'est en quelque sorte la forme intérieure qui domine dans l'objet. L'image augmente de netteté vers le centre; ce qui la caractérise doit se trouver au milieu du champ visuel. Alors il convient que la figure se détache d'un fond, et se lise dans un avant-plan.

Dans l'architecture, dans le mobilier, il s'agit toujours de donner un sentiment net de la surface intérieure, et de faire lire les formes secondaires d'avant à arrière; nous ne concevons pas le temple grec comme un corps *spacial* dans lequel les colonnes viennent à notre rencontre; le mouvement *général* vers la profondeur traverse l'édifice de l'avant à l'arrière. C'est ainsi qu'un bâtiment devient comme un organisme dont la forme n'a son unité artistique que par la conception en relief.

***

Viennent maintenant, en seconde ligne, les représentations qui ont trait à la forme, considérée comme effet, comme expression de la structure, comme résultat d'une action, comme traduisant, dans la figure humaine, les mouvements de l'âme. En nous surgit, en présence de pareilles représentations de forme, celle de l'action même qui l'a produite. Nous éprouvons nous-mêmes le sentiment corporel qui accompagne la mimique que nous représente l'image, quand ses formes expriment une fonction, pour autant du moins que notre expérience nous ait habitués à sentir cette fonction. Le vrai artiste ne suit pas servilement tout phénomène de la nature, mais développe le langage de celle-ci, dans la mesure et dans les sens de sa force subjective propre, et dans son œuvre il fait prédominer sa conception personnelle du phénomène.

Même certaines formes expriment des phénomènes intérieurs, quoiqu'elles ne soient pas con-

çues en mouvement, et qu'elles se bornent à rappeler le mouvement. Une main aux longs doigts et aux tendons visibles rappelle si vivement, même en plein repos, l'acte d'agripper, que cette main exprime pour nous la rapacité. Si telle contraction ou telle détente se retrouve dans toute l'expression d'un sujet, celui-ci nous représente une unité typique, que l'artiste peut créer lui-même, sans qu'il corresponde à aucune réalité !

Nous comprenons donc pourquoi, dans l'art figuratif, nous ne sentons pas la nécessité de voir l'accomplissement final du mouvement, tel qu'il s'accomplit dans la nature, et que la plastique nous suffit sans la mimique. Le corps organique nous apparaît comme un composé de formes portant l'empreinte de possibilités fonctionnelles déterminées ; l'unité organique consiste à imaginer les formes de telle sorte, que nous puissions leur prêter notre sentiment corporel.

Quand nous dessinons un chien courant, nous fixons le mouvement des jambes, tandis que dans la réalité les jambes ne nous apparaissent que comme des ombres confuses ; nous mettons en œuvre la représentation, et non la perception ; nous refondons dans notre esprit la représentation du corps animé, et nous en faisons un corps au repos dans la pose du mouvement ; et notre image est plus forte que l'image vague perçue en nature. Celle-ci nous suffirait dans une illustration : elle nous choquera dans un tableau.

***

Après avoir considéré l'apparence comme expression de la représentation spaciale, nous y trouvons en outre l'expression de la vie fonctionnelle ; mais ne perdons pas de vue que cette dernière n'existe, que si la première est réalisée. On ne peut former l'apparence selon ses caractères fonctionnels qu'en donnant simultanément à celle-ci une valeur spaciale ; l'art rend en unité spaciale l'unité de valeur fonctionnelle. L'artiste doit se représenter l'action, non comme étant vue, mais comme étant agie, si l'on peut dire ; mais l'effet artistique ne se produit que si la représentation d'expression du geste a été subordonnée aux nécessités de l'expression à produire ; tels gestes sont à écarter, parce qu'ils sont méconnaissables dans l'impression qu'ils font ; d'autres doivent être transformés pour répondre aux exigences de la conception du relief. La brutalité du réalisme vient de ce qu'on ne pense qu'à la vérité du geste expressif, négligeant la véritable élaboration artistique. Depuis Canova, l'on s'est mis à composer des monuments funéraires en appliquant une architecture en bas-relief sur un mur et en posant devant des personnages en ronde bosse. En bonne logique, la surface d'unité de l'architecture devrait se trouver au front du groupe, comme celui de la statuaire, ainsi qu'on le voit dans les frontons antiques, et l'architecture devrait faire partie de l'ordonnance totale du bas-relief. Canova, au contraire, a séparé l'architecture des figures ; la première produit un effet monumental à part ; les secondes n'appartiennent pas à la même impression spaciale, elles ne sont pas incorporées au monument ; elles ont l'air d'avoir escaladé celui-ci. Le lien entre elles et le fond, est l'action de pénétrer dans le monument ; cette action réelle n'est pas composée comme une chose une, mais comme deux œuvres accouplées.

Le réalisme s'étale tout le long de nos monuments modernes, où des personnes en pierre ou en métal s'accroupissent ou se collent, écrivant un nom, tenant une palme, etc. Ce qui est neuf dans ces conceptions, c'est une brutalité artistique qui relève des dioramas et des musées de cire. Le même défaut s'accuse dans le groupe du Taureau Farnèse à Naples.

Si l'on veut combiner l'architecture et la sculpture comme deux parties d'une même représentation, le même espace qu'occupent ces deux parties doit avoir le caractère d'unité, et dès lors le sujet ne peut être rendu que par le bas-relief.

Cette plastique du bas-relief, qui a fait la splendeur des monuments grecs, romains et gothiques, et qui a bien d'autres ressources que la plastique en ronde-bosse, est entièrement délaissée aujourd'hui. Nos artistes ne rêvent plus depuis un siècle que figures rondes isolées au milieu des places publiques sans relations avec l'architecture. Nous ne concevons plus le grand art sculptural que comme figure isolée dans le vide des carrefours, que justement le sculpteur devrait éviter ; comme tous les points de vue y ont la même valeur, il n'y a point ici de devant ni d'arrière ; le milieu est destructeur de l'effet ; le spectateur qui erre autour de la statue doit en avaler les quatre ou huit aspects en cherchant la bonne place pour voir. Philosophiquement parlant, cela vient de ce qu'on s'est habitué à ne plus considérer que la valeur fonctionnelle de la représentation, en oubliant la valeur spaciale.

La façon de voir l'apparence et la décomposition en valeur spaciale et en valeur fonctionnelle éclaire également la question de la composition architecturale. C'est ce que montre ensuite M. Hildebrand, mais nous devons le laisser, ici, n'ayant pas l'intention de refaire son savant traité en raccourci. Nous avons seulement voulu en donner une idée.

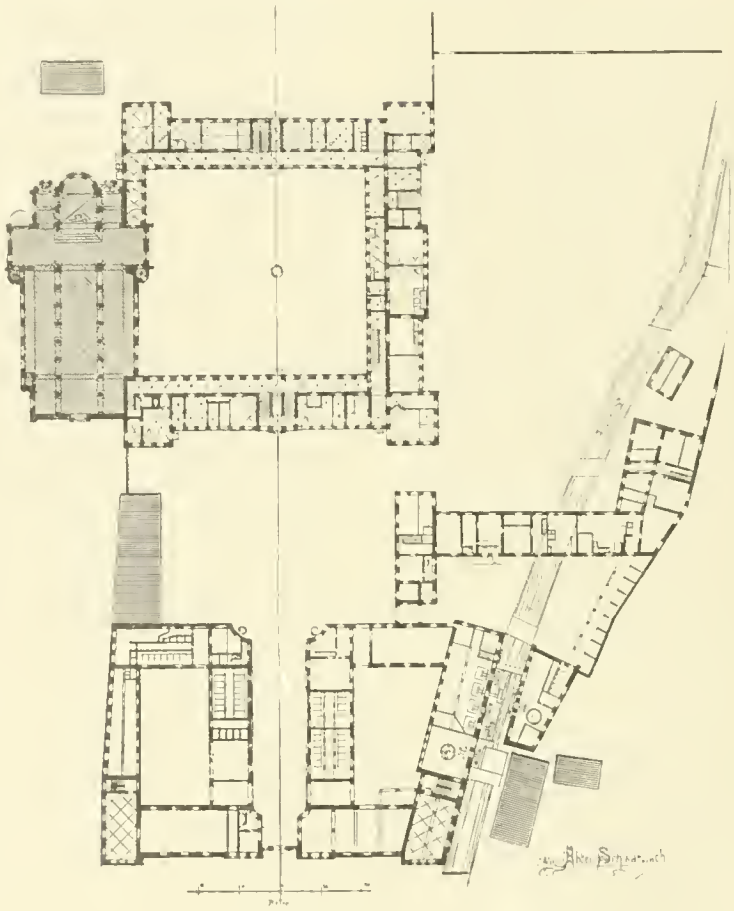
L. Cloquet.

ÉGLISE ABBATIALE DE SCHWARZACH, par J. SAUER. — (Extrait du *Freiburger Diözesan Archiv.*) Imprimerie Charitas, Fribourg en Brisgau, 1904.

Dégarnie de ses bâtiments claustraux, perdue parmi les maisons campagnardes, l'abbatiale de Schwarzach est bien déchue depuis le temps où elle donnait l'hospitalité aux Mabillon, aux Grandidier, aux Gerbert, aux Garampi, etc. Toutefois elle est encore reconnue comme un des monuments romans les plus intéressants du territoire allemand : elle a été l'objet d'études et de controverses marquantes, notamment de la part de Lübke et de Durm.

L'église actuelle date de 1220 ; à la suite d'un incendie, la tour sur la croisée fut reconstruite en style ogival ainsi que la voûte du chœur, lequel fut consacré en 1302.

C'est une basilique à trois nefs avec transept très saillant, tour lanterne et cinq absides ; le



Eglise abbatiale de Schwarzach — Plan.

chœur n'est voûté que depuis l'époque gothique ; la grande nef, longue de 54 mètres et large de 8, est à plafond plat.

A remarquer la disposition du chœur : à côté de l'abside principale, deux absides dans le prolongement des bas côtés, puis deux absides dans le mur oriental des bras du transept. Bergner, dans son ouvrage dont nous avons rendu compte ici (1), fait observer que ce chœur à cinq compartiments est la caractéristique du style de la région de Hirsau ; cependant, au lieu d'être à chevet plat, les absides sont voûtées en cul de four, comme les églises françaises que nous montre M. Enlart dans son manuel d'archéologie (1).

La façade de l'Ouest mérite toute notre attention. La partie inférieure rappelle l'existence d'un grand porche clunisien à l'instar de celui de Vézelay. Il comprend trois nefs à trois travées.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1905, p. 48

1 V. *Revue de l'Art chrétien*, 1904, p. 329.

St-Nicolas à Bari présente aussi la même particularité (1).

A remarquer le groupe sculpté dans le tympan du portail, qui procède de la toreutique : le Christ en majesté et, à ses côtés, les deux patrons de l'église St-Pierre et St-Paul. L'auteur croit pouvoir établir une filiation entre ces sculptures et celles contemporaines de l'église de Bamberg.

Les pignons sont couronnés par des croix en pierre.

La charpente de la nef principale, — celle des bas-côtés a été renouvelée au XVIIIe siècle,— a attiré depuis longtemps l'attention des hommes d'étude. En chêne et sapin toutes les pièces sont assemblées par chevilles en bois sans intervention de frettes : les fermes sur la croisée semblent être les plus anciennes et dater du XIVe siècle.

Un problème plus curieux est celui de la variété des matériaux pierreux. Une partie du monument est construite en grés gris blanc et rouge, le tout convert d'une patine uniforme gris foncé. Remarquable est la partie supérieure de la façade occidentale construite en briques rouges, et cela

Église abbatiale Schwarzach. — Vue d'ensemble.

dans un pays de carrières (2). Il est à croire que l'industrie de la brique fut importée dès cette époque (XIIe et XIIIe siècle), de l'Italie septentrionale. Il est établi en effet que des briquetiers lombards immigrèrent en Bavière dans le XIIe siècle.

Le cloître était un chef-d'œuvre ; il est malheureusement en grande partie détruit : il reste une série de bases et de chapiteaux transportés en grande partie au musée de l'école technique universitaire de Karlsruhe. Il offre de curieux spécimens de la faune décorative de l'époque romane mêlée aux formes simples et claires de la flore gothique primitive.

E. C.

1. Voir Bertaux. *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, p. 337.

2. Briques de 0m,07 à 0m,09 d'épaisseur de 0m,17 de largeur et 0m,35 à 0m,37 de longueur.

ALPHONSE COLAS, PEINTRE D'HISTOIRE, par M. L. Quarré Reybourbon. Broch. Paris, Plon, Nourrit, 1904.

Cette plaquette joliment illustrée est une biographie très soigneusement faite de l'excellent peintre d'histoire qui a honoré la ville de Lille au cours du siècle dernier (1818-1887). C'est à de pareils travaux que M. H. Jouin faisait appel au Congrès de la Sorbonne, en 1903, et M. Quarré en a fourni un vrai modèle.

L. C.

LE CHATEAU DE DIEPPE, par le Dr Coutan, In-8°, 19 pp., 9 pl. — Rouen, Lecerf, 1904.

L'intéressant château de Dieppe que le maire, M. Coche, a sauvé de la destruction en provoquant son rachat par la ville, date dans son ensemble du milieu du XVe siècle. Il a été reconstruit à cette

époque par le capitaine Ch. Desmarets. M. le Dr Coutan, qui le décrit avec une précision toute scientifique, établit, contrairement à ce qui était admis jusqu'ici, que la plus grosse des tours qui subsistent est un ancien donjon isolé, remontant probablement au XIVe siècle. La grande courtine en grès, avec la porte adjacente, paraît d'un demi-siècle postérieure aux tours secondaires. Bref, le sagace archéologue démêle plusieurs époques dans l'ensemble de ces constructions militaires, qui englobent la tour d'une église du XIVe siècle avec son intéressant porche, rival de ceux de St-Jean et de St-Pierre à Caen. L'instructive et élégante plaquette est richement illustrée.

L. C.

Périodiques.

BOOK AND BOOK PLATES. Editeur, Otto Schulze & Cie, South Frederik Street, Édimbourg (Angleterre).

CETTE publication, qui paraît quatre fois par an, s'occupe spécialement de l'art du livre.

Dans les deux dernières livraisons, M. Dikson fait l'histoire de la bibliothèque de la faculté de droit d'Édimbourg, et publie à cette occasion quelques pages curieuses de livres rares que la bibliothèque possède. M. Steward Dick, à propos de l'illustration des livres, nous montre combien la gravure sur bois est encore en vigueur en Chine et au Japon, et fait valoir la supériorité artistique de ce procédé sur celui des clichés demi-teinte fabriqués par les méthodes photographiques. M. Nelson établit les qualités que doivent posséder d'après lui les ex-libris et s'aide pour cela d'une nombreuse illustration.

Dans une autre notice M. Cuthbertson nous fait connaître les trésors de la bibliothèque universitaire d'Édimbourgh. Puis l'œuvre du dessinateur J. Sattler nous est rappelée par M. Smyth, dans quelques pages où sont reproduites nombre de gravures dues au crayon de ce maître illustrateur du livre.

E. C.

L'ART SACRÉ, déc. 1904

L'*Art sacré*, parmi de nombreux articles d'actualité, continue à donner d'intéressants documents iconographiques sur la figure de la Ste Vierge. M. le chanoine Ply y ajoute une description d'une curieuse figuration espagnole de l'Immaculée Conception.

A noter dans la livraison de janvier un article du chanoine Ply sur le chant grégorien, la suite de la série des figures de la Vierge et la suite de l'étude de M. P. Besnard sur les animaux évangélistiques. M. Ollin poursuit son répertoire des vitraux anciens, et M. Jossier, sa notice sur les peintres-verriers de St-Urbain à Troyes.

THE BURLINGTON MAGAZINE, avril 1904.

Notice de M. F. Mason Perkins sur un chef-d'œuvre oublié d'Ambrogio Lorenzetti. Il s'agit d'un grand panneau dont parlaient déjà Ghiberti et Vasari, représentant la Vierge et l'Enfant adorés par des saints et des anges, qui pend ignoré dans l'école communale de Massa Maritima. L'auteur, comparant le panneau à deux *Vierges* qui se trouvent à l'Académie de Sienne, lui assigne comme date probable 1330. L'œuvre est, pour la première fois, reproduite photographiquement.

Début d'une étude de sir E. Maunde Thompson sur un compte rendu contemporain de la chute de Richard II. L'auteur étudie un manuscrit de la collection Harleian (n° 319) au British Museum, orné de seize miniatures.

Étude du Dr W. Bode sur les sculptures italiennes en buis du XVe siècle. L'auteur étudie certaines pièces comme l'*Hercule* de la collection Wallace, le *Saint Sébastien* et la *Résurrection du Christ* acquis par le musée de Berlin en 1891, les *Saint Sébastien* du Louvre et de la collection Goldschmidt.

Notice de notre ami M. W. H. James Weale sur des portraits par Jean van Eyck, au musée de Vienne. L'auteur établit qu'un de ces portraits est celui du cardinal Nicolas Albergati, peint en 1432, et le rapproche d'un dessin identique qui se trouve à la Galerie de Dresde ; l'autre portrait est celui de Jean de Leeruve, commerçant de Bruges, peint en 1436.

L'ARTE (août-octobre 1903).

M. Picho Toesca publie des notes sur un voyage en Italie.

M. Giuseppe Sordini étudie la *Cappella delle reliquie* de la cathédrale de Spolète. Cette chapelle, antérieure au reste de la cathédrale, laquelle fut reconstruite en 1634, est ornée de peintures et de stucs de la fin du XVIe siècle, et surtout elle possède les ornements de bois sculptés, peints et dorés, les plus beaux qui soient dans la région de Spolète.

M. Lionello Venturi, étudiant les origines de

la gravure sur bois, conclut que dans la première moitié du XVe siècle l'art de la gravure sur bois était répandu en Italie et avait atteint déjà une grande perfection.

M. Arduino Colosanti rend compte de la cinquième Exposition internationale de Venise.

M. Landedeo Testi consacre quelques pages aux campaniles de Roseane.

ZEITSCHRIFT FUR CHRISTLICHE KUNST 1903.

(Fasc. 7). — Notices de M. le chanoine Schnütgen sur un reliquaire à volets peints de l'école rhénane, de la seconde moitié du XIIIe siècle, conservé au Musée national bavarois, et de M. W.-Max Schmid sur un buste-reliquaire en cuivre doré, daté de 1345 et provenant sans doute de Ratisbonne, conservé au même musée.

Étude sur les tapis orientaux anciens à la cathédrale de Frauenburg, par M. J. Colberg.

(Fasc. 8). — Études de M. Schnütgen sur un autel décoratif à volets sculpté et peint, travail rhénan des environs de 1370, conservé au Musée national bavarois; — de M. W. Effmann sur la cathédrale de Coire et des ornements peints à la façade de cet édifice ; — de M. Otto Buchner sur deux anciens chalumeaux en argent servant à la communion du vin, conservés au trésor de la cathédrale d'Erfurt, avec leur étui en cuir; — de M. Schnütgen sur un chandelier en argent doré de l'époque romane.

(Fasc. 9). — Étude de M. W. Ewald sur le beau jubé sculpté de l'église Sainte-Marie-du-Capitole, à Cologne, œuvre flamande du XVIe siècle, attribuée à un certain sculpteur Rolland, peut-être le Rollant le Roux, qui travailla à Rome en 1509, puis, en 1525, à Amboise.

Notice de M. Beda Kleinschmidt sur l'ornement épiscopal dit *rational* usité dans quelques diocèses, notamment dans celui de Toul-Nancy, et sur la forme de cet ornement dans ce dernier diocèse.

(Fasc. 10). — Étude du même auteur sur *L'autel portatif au moyen âge.*

Note du P. Braun sur un nouveau tapis avec décorations allégoriques pour l'église Sainte-Marie d'Aix-la-Chapelle.

(Fasc. 11). — Notice de M. Schnütgen sur un nouvel autel de style roman à l'église de Gerresheim.

(Fasc. 12). — Important travail du P. Ét. Beissel sur *Les sculpteurs de Kalkar de l'époque de transition du gothique à la Renaissance :* Heinrich Douvermann et ses œuvres à Clèves, à Kalkar et à Xanten (1510-1533) ; son fils, Johann Douvermann, à Kalkar (1533-1544) ; Arnold van Tricht, à Kalkar (1544).

La symbolique animale, en particulier dans les tombeaux, par M. O. Buchner.

(1904, fasc. 1). — Notice de M. J. Prill sur une nouvelle église de style gothique construite à Langenberg (province du Rhin).

(Fasc. 2, 3, 4 et 6). — Articles de M. F.-G. Cremer sur *La représentation du nu en art.*

(Fasc. 4). — *Les figures symboliques de Marie à la fin du moyen âge*, par M. Ph. M. Halm et l'*Autel portatif au moyen âge*, par Kleinschmidt.

(Fasc. 5). — *La « Sainte Cécile » de Raphaël*, par M. C. Justi.

(Fasc. 6 et 7). — Fin de l'étude de M. Ph. M. Halm sur *les figures symboliques de Marie.*

Dans la première de ces livraisons, note de M. K. Atz sur les représentations peintes, en Tyrol, du Christ des douleurs.

Dans le second de ces fascicules, article de M. L. Arntz sur la reconstruction de l'ancienne église conventuelle de Schwarz-Rheindorf.

(Fasc. 8). — Notice de M. J. Braun sur les billes (agrafes de chape) au trésor de la collégiale de Tongres.

(Fasc. 9). — Articles de M. A. Tepe sur une nouvelle église de style gothique, construite à Düsseldorf-Bilk ; — de M. A. Kisa sur un curieux panneau du musée d'Aix-la-Chapelle, imitant une broderie, mais où les fils, au lieu d'être fixés par l'aiguille dans le canevas, sont simplement incrustés sur un fond de cire.

(Fasc. 10).— Articles de M. P. Wüscher-Becchi sur *Les fresques de l'abside de Santa Maria Antiqua à Rome*, — et de M. J. Kuhn sur des retables polychromes ayant figuré à l'exposition d'art ancien d'Erfurt en 1903 (1).

RIVISTA D'ARTE (1904, n° 5).

M. A. Wartburg publie une reproduction du tableau de Benedetto del Ghirlandajo : *L'Adoration de la Vierge*, dont Mantz a jadis signalé l'existence à l'église d'Aigueperse (Puy-de-Dôme).

M. Mancini identifie le peintre don Bartolomeo della Gatta, grâce à des documents nouveaux Il montre que ce peintre s'appelait en réalité Piero Dei (né en 1448).

M. Reymond étudie la *Madone* du palais Corsini, une œuvre de Luca della Robbia.

M. G. Gronau publie une lettre de Giulio Parisi, l'architecte des Médicis, où il est question du

1. D'après le *Courrier de l'Art.*

palais de la via Larga, édifié par le vieux Côme de Médicis.

(nos 6-7). — M. Calzini s'occupe de Melozzo da Forli, auteur de l'*Annonciation* de l'église du Carmine.

M. F. Pintor publie des documents relatifs à Cellini, et datant de 1546.

BULLETIN DE CORRESPONDANCE HELLÉNIQUE, 1905, Janvier-Février.

M. Gabriel Millet commence une intéressante étude sur le Mont Athos, où il publie des relevés architecturaux inédits de la mission Sevastianov. Il fait connaître notamment le catholicon de Lavra, prototype des églises des communautés athonites. Ces églises sont en croix grecque avec coupole portée sur pendentifs et contrebutée par quatre berceaux. Au bout de chacun des deux bras transversaux de la croix, une abside en saillie sur les façades latérales ouvre un large circuit aux stalles des moines, et une place commode aux chœurs. Tantôt le double narthex, précédé d'un porche, flanqué de deux chapelles, surmonté d'une tribune, forme le centre de séries d'annexes (oratoires, bibliothèques, cellules) C'est le type le plus ancien (Lavra, Iviron, Vatopédi, Pantocrator, Esptigménon). Tantôt c'est l'ample narthex, partagé, suivant l'axe transversal, par deux colonnes en deux travées, éclairé par deux coupoles, sans tribune ni annexes. C'est la *liti*, introduite par les Grecs en 1295 à Chilandari, en 1433 à Costamonitou, en 1451 au Rossicon, et reproduite au XVIe siècle en Moldavie et en Valachie.

L. C.

BULLETIN MONUMENTAL, nos 4-5 oct. 1904.

L'exploration du sous-sol des grands édifices anciens est souvent féconde en découvertes. C'est avec fruit que notre ami M. L. de Farcy a fouillé sous le pavé de la cathédrale d'Angers en 1902, et M. Lefebvre-Pontalis n'a pas eu moins de succès dans ses recherches sous la cathédrale de Chartres, entreprises de concert avec M. R. Merlet. La pose de calorifères a été l'occasion de fouilles plus restreintes à Saint-Ouen de Rouen, à Évreux, à Senlis, à Autun, et en dernier lieu à la cathédrale d'Orléans, où le Directeur de la Société française d'archéologie a retrouvé les vestiges d'une remarquable cathédrale romane (fin du Xe siècle), en partie connue par les documents écrits. Son plan magnifique comporte une vaste nef non voûtée de 8 travées, avec doubles bas-côtés voûtés d'arêtes, précédées de deux tours; transept débordant de deux travées sur ceux-ci et accosté de croisillons; chœur de deux travées; chevet en hémicycle séparé par de hautes colonnes d'un déambulatoire voûté d'arêtes, dans lequel s'ouvrent quatre absidioles, tandis que deux autres sont adossées au mur oriental de chacun des bras du transept ; bref un idéal de plan roman magnifiquement développé.

Notons encore la thèse soutenue à l'École des Chartes, par M. L. Engerand, sur la sculpture romane en Picardie, à laquelle il faut joindre les observations critiques de M. de Lasteyrie, une note M. V. Morlet sur les loges aux maisons et la forge de Notre-Dame de Paris au XIIIe siècle, et une étude de M. Masseréon, sur le donjon du Lys Saint-George (Indre).

L. Cloquet.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Bertaux (Émile). — Rome, de l'ère des catacombes a l'avènement de Jules II. — In-4°, 176 pp. H. Laurens, éditeur.

Bouillet (L'abbé A.). — La Vierge et la Trinité. — Note sur une statue en pierre dans l'église de Gaillon (Seine-et-Oise). — In 8°. (Extrait du *Bulletin monumental*). Caen, 1889.

Le même. — Les deux retables de Fontaine-l'abbé (Eure). (Extrait du *Compte rendu du Congrès de la Société française d'archéologie, 1889.*) — In 8°. Caen, 1890.

Le même. — Monographie de l'église de Reuvegny (Meuse). (Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine.*) — In-8°. Nancy, 1892.

Le même. — L'église de Grandecourt (Haute-Saône). — In-8°. Caen, 1893.

Le même. — Sainte-Foy de Conques, Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Jacques de Compostelle. (Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France.*) — In-8°. Paris, 1893.

* Cabrol (D.-F.) — Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. — Paris, Letouzey, 1904.

Coutan (Dr). — L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XIe et au XIIe siècle, d'après M. Eugène Lefèvre Pontalis. (Ext. du *Bulletin monumental, année 1899.*) — In-8°. Caen, 1899

Le même — Coup d'œil sur la cathédrale de Rouen aux XIe, XIIe et XIIIe siècles. — Discours de réception a l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen. — In-8°. Rouen, 1896.

* Le même. — Le chateau de Dieppe. (Extrait du *Bulletin de la Société des amis des monuments rouennais, année 1903.*) — In-8° de 19 pp., 9 pl. Rouen, Lecerf, 1904.

Le même. — Description de l'église Notre-Dame du Bourg-Dun. — In-8°. Rouen, 1893.

Le même. — Saint-Georges de Boscherville. — In-8°. Sotteville lès-Rouen, 1899.

Le même. — L'église de Veulettes. — In-8°. Rouen, 1900.

Le même. — La chapelle Saint-Julien du Petit-Quevilly et ses peintures murales. — In 8°. Rouen, 1902.

Le même. — L'ancienne cathédrale d'Avranches. — Réponse au discours de réception de M. Georges de Beaurepaire. — Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen. — In-8°. Rouen, 1902.

Le même. — Les principales églises de l'arrondissement de Dieppe. (Extrait de la *Normandie monumentale et pittoresque.*) — In-fol. Le Havre, 1893.

de Lasteyrie (Robert). — Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiés par les Sociétés savantes de la France. — Paris, 1904.

* Durand (G.). — La cathédrale d'Amiens. — Petit in-4° de 222 pp., nombreuses gravures. Amiens, Yvert et Tillier, 1904.

Durrieu (Paul). — Variétés. — Les manuscrits a peintures de la bibliothèque incendiée de Turin. (Extrait de la *Revue archéologique.*) — In-4°. Paris, 1904.

Esmein et Bayet. — Congrès des Sociétés savantes a la Sorbonne. — Discours prononcés a la séance générale du Congrès le samedi 9 avril 1904. — In-8°. Impr. nat. Paris, 1904.

* Hildebrand (Ad.). — Le problème de la forme dans les arts figuratifs. — Petit in 8° de 160 pp. Paris, Bouillon, 1904. Prix : 2 fr. 40.

* Quarré-Reybourbon (L.). — Alphonse Colas, peintre d'histoire. — Broch. Paris, Plon, Nourrit, 1904.

Allemagne.

* Sauer (J.). — Église abbatiale de Schwarzach. (Extrait du *Freiburger diözesan Archiv.*) — Imprimerie Charitas, Fribourg en Brisgau, 1904.

Belgique.

* Soil (E.). — Roger de la Pasture ou Van der Weyden et quelques artistes tournaisiens. — Peintres de l'école de Tournai a l'Exposition de Bruges en 1902. — Deux broch. Tournai, Casterman, 1904.

* Soil de Moriamé (E.-J.) — L'habitation tournaisienne du XIe au XVIIIe siècle, 1re partie : architecture de façade. — Grand in-8° illustré, 475 pages. Tournai, Casterman, 1904.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Chronique. SOMMAIRE : LES CATHÉDRALES DE FRANCE. — MONUMENTS ANCIENS. — ŒUVRES NOUVELLES. — CONGRÈS. — CONCOURS. — VARIA.

Le sort des cathédrales de France.

NOUS lisons dans le *Bulletin monumental* de M. Charles Normand : — Nous ne voulons aujourd'hui qu'indiquer l'état de la question. Pourtant nous ne pouvons nous empêcher de nous demander avec anxiété quelle serait la destinée des monuments religieux dont il est parlé à la fin de l'article 5.

Les églises dont la concession n'aura pas été redemandée pour les soins d'un culte pourront être affectées à un service public.

Ainsi, comme à la fin du XVIIIe siècle, tel édifice superbe, s'il n'est pas loué par une fabrique qui pourra lui préférer un monument plus moderne, sera exposé à tous les hasards des locations et mutilations, malgré son intérêt artistique et français.

Ou bien si telle « union » religieuse, qui en aura obtenu la concession, n'est point assez riche pour en demander le renouvellement, un chef-d'œuvre de l'art pourra être loué à usage de grange ou de porcherie !

Reproduisons, pour le moment, seulement quelques-uns des articles du projet de loi.

« Art. 3. — Les biens mobiliers ou immobiliers ayant, postérieurement au Concordat, appartenu aux menses, fabriques, consistoires, conseils presbytéraux et autres établissements publics, etc., etc. (le reste de l'article n'est pas modifié).

« Art. 5. — Les édifices antérieurs au Concordat qui ont été affectés à l'exercice des cultes ou au logement de leurs ministres, cathédrales, églises paroissiales, temples, synagogues, archevêchés, évêchés, presbytères, bâtiments des séminaires, ainsi que les objets mobiliers qui les garnissaient au moment où les dits édifices ont été mis à la disposition des cultes, sont et demeurent propriétés de l'État, des départements ou des communes.

« Ces biens seront concédés, à titre onéreux, aux associations qui se formeront pour l'exercice du culte, dans les anciennes circonscriptions ecclésiastiques où se trouvent ces biens.

« Ces concessions, qui n'auront d'effet que deux ans à partir du premier janvier qui suivra la promulgation de la présente loi, seront faites dans les limites des besoins de ces associations par décret du Conseil d'État ou par arrêté préfectoral, suivant que les biens appartiendront, soit à l'État, soit aux départements ou aux communes, pour une période de deux années et à charge d'en rendre compte à l'expiration de cette période et de supporter les frais d'entretien des grosses réparations.

« Les conseils municipaux et les conseils généraux seront appelés à donner leur avis pour la concession des biens communaux ou départementaux.

« Le renouvellement des concessions pour des périodes de même longueur ou des périodes moindres, ne pourra être accordé, s'il s'agit de biens communaux ou départementaux qu'après avis favorable des conseils municipaux et des conseils généraux intéressés.

« Le prix de la concession ne pourra dépasser le dixième des recettes annuelles de l'association constatées d'après les dispositions de l'article 9 de la présente loi.

« Des subventions pour grosses réparations pourront être accordées aux départements et aux communes dans les limites du crédit inséré annuellement au budget du ministère de l'intérieur.

« Les biens non reconnus utiles pour les besoins des associations d'un culte ou dont la concession n'aura pas été redemandée pourront, dans les mêmes formes, être concédés à un autre culte ou affectés à un service public.

« Les communes et les départements reprendront la libre disposition des biens mobiliers ou immobiliers leur appartenant dont la concession n'aura pas été renouvelée. »

L'article 8 du projet du gouvernement est ainsi rédigé :

« Ces associations pourront, dans les formes déterminées par l'article 7 du décret du 16 août 1904, constituer des unions. Ces unions ne pourront dépasser les limites du département. »

Sur la proposition du rapporteur, ce texte est ainsi modifié:

« Ces associations pourront, dans les formes déterminées par l'article 7 du décret du 16 août 1901, constituer des unions dans les limites actuelles des circonscriptions ecclésiastiques des différents cultes antérieurement reconnus.

« La commission, après avoir adopté toutes les modifications par son rapporteur, a chargé ce dernier de lui présenter dans sa prochaine séance une modification de l'article 17 du projet du gouvernement et relatif à la police des cultes et conforme aux concessions faites par le président du conseil ».

D'autre part on lit dans la *Chronique des Arts*. — La question des édifices, pour ne se poser que dans quelques années, n'est pas moins grave. Elle eût été tranchée si, comme on l'espérait, les édifices avaient été tous laissés au culte pour lequel ils ont été construits. Mais dans douze ans ils doivent revenir à leur propriétaire, État, département, communes. On ne doute pas que l'État ait soin de ses cathédrales. On est moins rassuré sur le sort des églises, qui seront à la merci des municipalités. Si elles sont classées, on aura seulement la consolation de penser qu'elles ne seront pas détruites. Mais est-ce assez? Et n'est-il pas nécessaire de protéger un édifice comme Saint-Remy, à Reims, contre telles utilisations permises par la loi, mais défendues par le bon sens, le goût et le simple souci de la conservation d'un chef-d'œuvre? La loi des Monuments historiques est dans un pareil cas impuissante, et c'est, semble-t-il, à la fortifier que doivent aller tous les soins de la Commission spéciale des Monuments historiques et de ses amis.

Monuments anciens.

Paris. — Le Conseil municipal a décrété des travaux de sécurité à effectuer à l'église de Saint-Germain de Prés : on va commencer de réparer les arcs-boutants et contreforts de l'abside.

***

Endenneyer (Var). — Les fouilles pratiquées dans les ruines de l'abbaye de Saint-Pierre ont mis au jour le jubé et l'entrée claustrale d'une église du XIIe siècle. Les piliers sont identiques à ceux de l'abbaye de Thoronet.

***

Chartres. — Les travaux de réfection de la flèche du clocher sud, jadis le clocher vieux (maintenant le clocher jeune), à *Chartres*, sont terminés ; la croix de fer surmontée du croissant de la lune a été remise en place et l'échafaudage audacieux qui s'accrochait à 80 mètres de hauteur a été enlevé.

***

Loiret. — On vient de terminer la restauration de l'église de *Vitry-aux loges*. C'est un beau monument de la Renaissance mutilé par le temps et les révolutions ou peut-être incomplètement achevé.

***

Soest. — La tour de Soest, Pays-Bas, sera prochainement restaurée. Le gouvernement vient d'approuver le projet et d'accorder les subsides nécessaires.

Œuvres nouvelles.

Lyon. — On a commencé à la basilique de Fourvière, la pose de la troisième des six grandes mosaïques ; cette œuvre représente Pie IX promulguant le dogme de l'Immaculée Conception. En outre on change actuellement celle des vitraux qui ne se trouvait pas en harmonie avec les autres.

***

Ostende. — La nouvelle église d'Ostende sera inaugurée cette année, dit la *Chronique des Travaux publics*, en même temps que le port, vers juillet ou août. Il restera encore à faire les flèches, la chapelle royale, le parvis et les abords, grillages, jardinets, dont l'entreprise n'est pas encore remise.

L'église est l'œuvre de M. l'architecte Delacenserie, l'architecte brugeois, qui, bien qu'ancien prix de Rome, a lâché le classique pour se vouer au gothique.

Les façades extérieures sont en pierre bleue et grès rose d'Andenne. Il entre, dans la construction, environ 3.000 mètres cubes de pierre bleue, un millier de mètres cubes de grès et 5 à 6 000 mètres cubes de pierre blanche à l'intérieur.

Pour les pierres, on a employé le mode ancien. Toutes les pierres sont venues brutes de la carrière et ont été taillées sur place.

L'église, sans les flèches, coûte environ trois millions.

La chapelle royale est reliée à l'église par une galerie derrière le maître-autel. On monte quelques marches et l'on passe sur une sorte de pont. Le passage en dessous de ce pont est dans l'axe de la rue de l'église.

On sait que la chapelle royale est destinée à abriter le monument de feu la reine Louise-Marie, monument dû au sculpteur Fraikin, qui a échappé à l'incendie de l'église Sts-Pierre et Paul, où il avait été édifié.

Le travail des fondations de la chapelle royale a commencé. Le gros œuvre est évalué à 250.000 francs. La chapelle sera petite, mais sera un bloc sculpté du haut en bas. Les façades latérales sont également très belles.

A l'intérieur, des marbres riches et de magnifiques mosaïques formeront un cadre harmonieux au monument de la feue reine, placé au milieu de la chapelle.

***

Mont-Cassin. — On lit dans le *XXe siècle*.

Nous signalons avec plaisir le bref que S. S. Pie X vient d'adresser au T. R. P. Laurent Janssens, recteur du collège international Saint-Anselme.

Rappelons, en deux mots, quels sont ces travaux entrepris au Mont-Cassin. Le monastère bénédictin du Mont-Cassin est une merveille d'art religieux, un véritable « reliquaire » d'histoire ecclésiastique. Avec les corps vénérés de saint Benoît et de sainte Scolastique, les souvenirs de siècles de vie religieuse y reposent, ou plutôt ils animent les cloîtres de l'antique abbaye.

Il était naturel que l'art chrétien du XIXe et du XXe siècle y vînt rendre hommage à ceux des siècles antérieurs. Justement la congrégation bénédictine de Beuron possédait, dans le R. P. Lenz, un artiste du plus haut mérite, entré dans la vie religieuse, afin de consacrer plus uniquement sa vie à la rénovation de l'art chrétien. Deux de ses frères en religion travaillent avec lui au même œuvre. On leur doit d'importants travaux dans la chapelle du monastère de Beuron, le chemin de croix de la cathédrale de Stuttgart, les décorations de l'église Saint-Gabriel de Prague. Mais c'est au monastère du Mont-Cassin que ces moines artistes veulent tracer, autour du tombeau de leur bienheureux Père, un poème de sculpture et de mosaïque.

L'escalier qui descend à la crypte est déjà terminé. Des bas-reliefs en animent les parois de marbre: c'est, à droite une théorie de moines ; à gauche, des «moniales », la lampe allumée, rappellent les vierges sages. Au bas de l'escalier, à gauche, l'on a représenté les Ordres militaires qui se rattachent à la famille bénédictine. Restent à orner de mosaïques les trois chapelles de la crypte : nous aurons occasion d'en parler avec quelque détail.

M. Fidely.

Congrès.

N Congrès international de l'Art public se tiendra à Liége, en septembre prochain, à l'occasion de l'Exposition internationale des Beaux-Arts qui aura lieu dans cette ville.

L'Association belge de l'Art public s'est réunie sous la présidence de M. Beernaert, ministre d'État, pour arrêter les questions qui seront discutées à ce congrès.

Le secrétaire général du Comité d'organisation a développé les trois points du programme de l'Art public : 1° créer une émulation entre les artistes en traçant une voie pratique où leurs travaux s'inspirent de l'intérêt général ; 2° revêtir d'une forme artistique tout ce qui se rattache à la vie publique contemporaine ; 3° rendre à l'art sa mission sociale d'autrefois en l'appliquant à l'idée moderne dans tous les domaines.

L'assemblée a adopté ensuite le programme du congrès, qui a pour objet le progrès moral, économique et social par l'école, par l'académie et par l'école d'art, par le musée et les expositions, par l'aspect et l'administration du domaine public. La première section s'occupera de l'école; la deuxième de l'académie et de l'école d'art industriel ; la troisième du musée et des expositions ; la quatrième de l'aspect et de l'administration du domaine public. Une cinquième section s'occupera des encouragements à donner à l'art dramatique.

Concours.

ONCOURS d'Architecture, organisé par le *Bulletin des métiers d'art* (2.150 francs de primes) pour un projet d'église dans une commune hennuyère de 9.000 à 10.000 âmes ; s'adresser pour tous renseignements à la direction du journal : 13, rue de la Collégiale, Bruxelles.

La date de clôture du concours est fixée au 31 mai 1905.

Varia.

ROIS belles miniatures qui faisaient jadis partie d'un précieux manuscrit du XVe siècle de la *Cité de Dieu* appartenant à la blibliothèque de Mâcon se trouvant maintenant entre les mains d'un libraire de Londres, la municipalité et quelques amateurs ont ouvert une souscription pour réintégrer ces trois feuilles dans le livre dont elles avaient été distraites. 9 000 francs ont déjà été recueillis, parmi lesquels 2.500 fr. donnés par la municipalité. Un grand collectionneur anglais a promis la même somme. Il reste encore à trouver environ 7.000 francs. Les personnes qui désireraient contribuer à ce rachat sont priées de s'adresser à M. le comte Alexandre de Laborde, 5, avenue du Trocadéro. La liste des souscripteurs sera publiée une fois la somme totale réunie.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, LILLE-PARIS BRUGES.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

48me Année. — 5me Série.

Tome I (LVe de la collection).

3me livraison. — Mai 1905.

L'Archéologie du moyen âge et ses méthodes.

UN de nos archéologues français les plus éminents, M. Brutails, archiviste d'abord des Pyrénées-Orientales puis de la Gironde, a écrit, il y a déjà quelque cinq ans, sous le titre que nous venons d'indiquer [1], un ouvrage important dont nous avions été appelé à rendre compte dans la *Revue de l'Art chrétien*. Des empêchements ont retardé notre étude bibliographique ; nous n'avons pas cru néanmoins devoir l'abandonner, le livre ne perdant rien de sa fraîcheur et de son intérêt ; seulement, c'est sur le fond plutôt que sur la forme que porteront nos remarques, devenues elles-mêmes une sorte d'étude critique. Nous irons jusqu'à les présenter avec une certaine indépendance relativement à l'ordre adopté par M. Brutails.

Nous nous souvenons d'avoir vu, dans un journal illustré de Paris, une caricature qui montrait un vieux légionnaire invalide s'acheminant vers l'École de Guerre, alors de création toute récente, et répondant à un jeune camarade étonné : « Mais oui, mon ami, je viens apprendre comment j'ai fait pour remporter des victoires. »

C'est ainsi que plus d'un archéologue, à la lecture de l'ouvrage qui va nous occuper, apprendra rétrospectivement comment il a fait pour combattre l'erreur et élargir le cercle de la vérité. Les mœurs ne sont-elles pas antérieures aux lois, les applications aux règles, et lois ou règles, pour être sensées et durables, ne doivent-elles pas, le plus souvent, se fonder sur l'expérience acquise, sur la somme des résultats obtenus ?

Plusieurs archéologues, et tout particulièrement Alfred Ramé et Jules Quicherat, avaient déjà formulé, pour leur propre gouverne, les méthodes qu'un usage suffisant leur recommandait, et ils en avaient fait

1. In-8°. Paris, Alph. Picard, 1900.

part à leurs lecteurs ou auditeurs. Malheureusement, leurs préceptes sont quelque peu épars, décousus ; réunis, d'ailleurs, ils ne donneraient pas un système complet ; ce système compact et complet, c'est ici que nous le voyons pour la première fois.

L'heure était toute marquée pour l'apparition d'un tel livre. Il couronne dignement le XIXe siècle, le siècle où ont commencé les débats sérieux sur l'art du moyen âge ; il termine une période spéciale de vingt ou vingt-cinq années qui a été féconde en doctrines novatrices, en polémiques nourries et savantes, féconde aussi par l'autorité que les enseignements de l'École des Chartes se sont acquise jusque parmi les irréguliers de l'archéologie ; il a préparé le siècle qui vient de s'ouvrir, et à qui le dernier lègue encore plus d'une grave question.

Nous avons parlé de « système complet » ; M. Brutails se défend d'avoir porté aussi loin ses visées (1). En réalité, il n'a certes pas tout prévu ou voulu prévoir. Mais ce que nous tenons est, dans l'ensemble, d'importance capitale, et laisse peu à ajouter à ceux qui dans la suite seraient tentés d'imiter M. Brutails. Nous avertissons néanmoins ces derniers que, s'ils parviennent à enrichir la matière, il leur sera plus difficile de l'améliorer en la remaniant. Les méthodes préconisées par notre éminent confrère sont l'expression d'une sagesse et d'un bon sens auxquels tout esprit droit ne pourra s'empêcher de rendre hommage, et elles reposent agréablement des théories imprudentes qui, dans la seconde moitié du XIXe siècle, ont, sur quelques sujets, failli jeter hors de sa voie l'archéologie du moyen âge. M. Brutails estime qu'il est par là devenu indispensable de « faire un pas en arrière », et que « ce n'est pas une faute de rétrograder quand on s'est trompé de chemin (1). »

1. Préface, pp. IX et XI.

Mesure, pondération, sincérité entière, souci constant d'instruire le lecteur sans se préoccuper de l'éblouir, rectitude et liberté de jugement, voilà bien les qualités maîtresses de l'ouvrage et celles qui en ont assuré le succès. Non pas uniquement le succès commercial, dont nous n'avons pas à nous occuper, mais aussi et surtout le succès d'estime, le succès qui groupe autour d'un maître des disciples convaincus et forme en eux d'utiles pionniers de la science, le succès qui affermit dans leur voie ou ramène de leurs écarts les chercheurs déjà depuis plus ou moins de temps engagés dans la carrière.

***

Certes, même avec ces qualités maîtresses et protectrices, M. Brutails ne plane pas dans les régions sereines de l'infaillibilité, et il ne s'en targue pas plus qu'il ne se targue d'être complet. Il sait avec quelle ténacité l'erreur s'attache à notre pauvre nature, ne respectant pas toujours ceux que leur supériorité intellectuelle ou morale devrait mettre à l'abri de ses atteintes. Ce serait donc une sorte de miracle si la critique ne trouvait rien à reprendre dans un code élaboré sans modèles, dans un code riche en observations et en préceptes ; et attester que ce miracle ne s'est pas opéré, ce n'est aucunement déprimer une œuvre qui, tout compte fait, réalise à peu près ce qu'on aurait pu exiger du génie d'un Quicherat ou d'un Viollet-le-Duc.

C'est par le reproche le plus grave que nous commencerons, impatient que nous sommes de revenir aussitôt après, avec un cœur plus libre, au langage approbateur qui doit rester la note dominante de la présente étude.

1. Préface, p. VII.

Qu'il nous soit permis de manifester notre désappointement, comme catholique et comme archéologue, de voir la haute et sereine intelligence qu'est M. Brutails verser, si peu que ce soit, dans un préjugé suranné, alors que s'offrait une solennelle occasion d'en faire bonne et définitive justice. Sensiblement atténué, dépouillé de ces exagérations irritantes qui l'avaient poussé aux confins du paradoxe, non moins dégagé de cette pensée ou arrière-pensée injurieuse et malveillante de laquelle il tient en grande partie son origine, ce préjugé, cependant, s'est sournoisement glissé jusqu'ici. De tout le livre, ce point de doctrine est celui qu'avec le plus d'assurance nous traiterons d'erreur, d'erreur patente, car tout est contre lui dans l'histoire de l'art chrétien occidental.

Longtemps, nous ne savons pourquoi, les amis de l'Église catholique se sont joints à ses ennemis pour l'accuser d'avoir asservi ou essayé d'asservir l'art et en particulier l'architecture sous la double étreinte de la routine et des programmes.

Ainsi, M. Brutails taxe les premiers chrétiens de «routine» pour avoir admis sur leurs sarcophages « les motifs de décoration païens [1] ».

Nous ne savons si la routine a jamais été bien définie et si on n'en étend pas arbitrairement la signification au maintien intelligent, réfléchi, raisonné de pratiques et d'usages dont il est inutile, téméraire ou prématuré de se départir. Dans le cas présent, nous voyons les premiers adeptes de l'Évangile obéir à une pensée élevée et toute de conciliation. Non seulement dans les sarcophages, mais aussi dans les peintures des Catacombes, ils ont toléré des sujets païens, du moment que ces sujets se prêtaient à l'expression de quelque allégorie chrétienne. Obligés de se séparer par leurs dogmes et leurs mœurs de la société au milieu de laquelle ils vivaient, ils voulaient diminuer de leur mieux la profondeur du fossé creusé entre elle et eux, en demeurant fidèles à tout ce qui, dans l'art et la poésie, pouvait sans danger comme sans scandale rappeler l'ancien culte. En outre, les néophytes continuaient de professer, pour les inspirations artistiques ou littéraires des croyances qu'ils avaient abjurées, une admiration et un goût qui ne se sont jamais perdus complètement dans l'Église, même en plein moyen âge ; et ce sentiment se justifia d'autant plus, d'abord, que, tant que subsista le paganisme, grande fut la pauvreté de l'iconographie proprement chrétienne, dont l'essor était retenu par d'impérieuses considérations de prudence et de respect. Ajoutons, en ce qui concerne les sarcophages, que souvent ils étaient préparés d'avance, sauf les inscriptions, et que souvent aussi on se servait sans façon d'un sarcophage taillé pour un autre défunt ou même ayant déjà contenu un cadavre.

La pensée de conciliation et de rapprochement que nous indiquions tout à l'heure n'est pas sans analogie avec celle qui porta les premiers missionnaires chrétiens, en Gaule par exemple, à tirer parti de certaines ressemblances extérieures pour substituer sans trop de déchirements, sans trop de répulsion chez les nouveaux convertis, le culte d'un saint au culte d'un dieu national ou local. C'est ainsi que par saint Michel on eut plus vite raison de Mercure [1]. Une telle manière de procéder était aussi bien et plus encore romaine que chrétienne. On sait que les Romains, pour hâter la fusion des croyances dans tout leur empire, identi-

1. Page 10.

1. Voir notre *Histoire monumentale de la France*, p. 88.

fiaient volontiers avec les dieux de leur Olympe les dieux qu'ils rencontraient dans les pays conquis, et que, lorsque l'identification était trop malaisée, ils accueillaient purement et simplement dans leur panthéon les divinités étrangères, Sérapis, Isis, Mithra, et autres. Seulement, les missionnaires du Christ n'identifiaient que les apparences, sans toucher à la nature et aux attributs des célestes personnages : avec les ailes de Mercure, messager de Jupiter et meurtrier d'Argus, saint Michel restait toujours le saint Michel de la Bible, chef des Archanges et vainqueur de Lucifer.

C'est pour n'avoir pas tenu assez compte de l'esprit constant de l'Église occidentale que M. Brutails a pu nous représenter « les premiers chrétiens adoptant l'arcade précisément parce que les païens l'avaient repoussée de leurs monuments religieux (1). » Les chrétiens n'ont rendu jamais une figure géométrique solidaire et responsable des usages auxquels on l'avait primitivement affectée ; pourquoi donc leur délicatesse ne les eût-elle pas induits aussi à répudier au plus vite la langue latine et la langue grecque, instruments de tant de blasphèmes et d'immoralités, et qui, jusque dans les racines de beaucoup de mots, portaient la trace d'une impure idolâtrie? Si donc les premiers fidèles ont mis de côté le type des temples à colonnades extérieures, c'est, sans autre motif, parce qu'il ne pouvait, matériellement, convenir à leurs réunions et à leurs cérémonies.

Et pourquoi, d'ailleurs, cette antithèse : ici les païens rejetant l'arc et la voûte, là les chrétiens les adoptant, par le fait de répugnances et de scrupules vraiment puérils?

Il n'est point exact qu'un motif de religion ait banni du temple romain l'arc et la voûte. Séduits par la perfection du temple grec, les Romains, en l'imitant, se sont bien gardés d'en briser l'unité et l'harmonie par l'intrusion d'un élément qui ne pouvait y apporter que le désordre. Mais lorsque, pour la forme générale du monument, ils s'écartaient du type grec, lorsqu'ils construisaient, ce qui n'était pas rare, des temples circulaires, l'arc et la voûte reprenaient droit de cité.

Semblablement, les colonnades à architraves ne se heurtaient à aucune antipathie chrétienne : il y en avait fréquemment à l'intérieur des basiliques, où elles ont longtemps régné seules ou en concurrence avec l'arc. La fortune croissante de celui-ci au détriment de celles-là fut due, sans parler des conditions où se trouvèrent les constructeurs des siècles barbares, à la prédominance d'un programme qu'avaient tracé, non des préoccupations dogmatiques ou symboliques, mais des habitudes liturgiques, si peu imposées, que la moindre circonstance locale et parfois un simple caprice suffisaient pour en affranchir.

***

M. Brutails a bien vu de lui-même que, dans la voie où il s'engageait, le terrain allait se dérober sous ses pieds, car, après avoir affirmé que, « si l'artiste voulait innover, il était maintenu dans les limites d'un programme étroit dicté par la liturgie et le symbolisme et conservé par la tradition (1) », et que « les types d'architecture et spécialement d'architecture religieuse étaient défendus contre les innovations par une force dont nous perdons de plus en plus le sens, la force de la tradition (2) », il se ravise et ajoute fort à propos, à la suite de quelques phrases sur le traditionalisme de

1. Page 12.

1. Page 4.
2. Pages 9 et 10.

l'antiquité : « Au moyen âge, la tradition s'imposait moins impérieuse : non seulement le type de basilique latine a successivement subi des modifications profondes, non seulement d'autres types ont été adoptés par des ordres religieux, mais encore les constructeurs ont élevé des églises ou des oratoires de formes très particulières, soit pour des raisons d'ordre matériel, comme cette curieuse chapelle Saint-Michel du Puy, qui couronne exactement un roc irrégulier, soit par fantaisie, comme l'église de Planès [1]. »

En ce qui concerne plus spécialement le symbolisme, M. Brutails a racheté l'injustice passagère qu'il avait commise en l'associant à la liturgie dans une œuvre commune de compression. Il remet les choses au point, lorsque, dans le symbolisme du moyen âge, il fait « trois parts : la fantaisie des archéologues modernes ; l'interprétation mystique, par les anciens auteurs, de dispositions que le mysticisme n'avait pas inspirées ; enfin, quelques dispositions qui sont réellement dues à une intention symbolique [1]. »

Ce qui revient à dire que, le plus souvent, le symbolisme était plutôt présenté après coup aux fidèles qu'imposé d'avance aux architectes. Ou si quelques dispositions mystiques étaient exigées de ceux-ci, elles n'impliquaient généralement qu'un choix entre deux ou plusieurs ordonnances architecturales, également praticables ou commodes. Si l'abbé Suger éleva, pour honorer les douze Apôtres et les douze Prophètes, le chœur de son église sur vingt-quatre colonnes [2], c'est parce qu'il s'était préalablement assuré que ce nombre cadrait avec le plan nouveau qu'il avait conçu, et qu'il eût été périlleux de trop tourmenter.

Il est des nombres symboliques très en autorité dans l'Église et dont il a bien fallu sacrifier dans la plupart des cas les applications, parce qu'elles n'eussent abouti qu'à des effets désagréables ou grotesques. Tel le nombre trois, le nombre sacré entre tous, celui des personnes divines et des vertus théologales, et qui n'a jamais inspiré ni des églises (à part peut-être celle de Planès, en Roussillon), ni des clochers sur plan triangulaire. Tel le nombre sept, qui est le

1. Page 13. — Au Congrès des Sociétés savantes tenu à Toulouse en 1899, dans une séance (section d'archéologie, 7 avril, matin) à laquelle M. Brutails assistait et où il a peut-être subi certaines impressions, un de nos érudits les plus éminents du Midi, M. Roschach, a émis contre l'existence d'une école romane toulousaine des allégations déduites en partie de « l'hiératisme catholique ». Le *Bulletin* de la Société archéologique du Midi de la France contient notre réponse, dont nous détachons le court passage relatif à cet hiératisme prétendu :

« Quand l'architecture religieuse a-t-elle eu plus de variété dans la seule France que sous Grégoire VII, Alexandre III et Innocent III, pontifes absolus ? Mais c'est précisément cette variété que M. Roschach refuse d'admettre. Il faut cependant, si l'on s'obstine à nous dénier nos écoles romanes ou gothiques, reconnaître qu'il y avait, aux XIe, XIIe et XIIIe siècles, un art allemand, un art italien, un art français, un art anglais, tous également conçus ou acceptés par le catholicisme. Ne remontons pas aussi loin. La plus grande partie de l'Eglise est soumise actuellement au rit romain ; a-t-elle pour cela un art uniforme ? Léon XIII a-t-il imposé à tous les évêques du monde le style italien, le style gothique ou autre ? Un missionnaire n'est-il pas libre de bâtir dans le genre khmer en Indo-Chine, dans le genre japonais en Japon, dans le genre arabe en Afrique ? Ne voyons-nous pas dans une même ville et sous une même administration diocésaine bâtir qui en gréco-romain, qui en byzantin, qui en roman, qui en gothique du XIIIe siècle, qui en gothique du XVe siècle, qui en Renaissance ? Nous avons de tout cela à Paris depuis 1860. Ce ne sont donc ni Grégoire VII, ni Urbain II, ni l'évêque Isarn qui, durant la seconde moitié du XIe siècle, pour obéir à nous ne savons quel scrupule de conscience, auraient voulu arrêter l'essor, à Toulouse, d'une école distincte. »

1. Page 7.

2. Medium duodecim Apostolorum exponentes numerum, secundario vero totidem alarum columnæ Prophetarum significantes, altum repente subrigebant ædificium, juxta Apostolum, spiritualiter ædificantem : *Jam non estis*, inquit, *hospites et advenæ ; sed estis cives Sanctorum et domestici Dei, superædificati super fundamentum Apostolorum et Prophetarum, ipso summo angulari lapide Christo Jesu, qui utrumque conjungit parietem, in quo omnis ædificatio, sive spiritualis, sive materialis, crescit in templum sanctum in Domino.* (*Œuvres de Suger*, édit. Lecoy de la Marche, p. 227.)

nombre des sacrements, des vertus, des œuvres de miséricorde, etc., et qui a pour les constructeurs chrétiens le prestige de ce verset bien connu de l'Écriture : « la Sagesse s'est bâti une demeure ; elle a taillé sept colonnes [1]. » Or, de tours ou d'églises heptagonales, nous n'en connaissons qu'à Rieux-Minervois, en Languedoc, sans qu'il soit possible de décider à quelles influences a obéi l'auteur de cet exemple unique.

Plus claires et limpides sont les intentions qui de bonne heure firent prévaloir dans le plan des églises la figure de la croix. Les allusions à cette figure sont assez fréquentes et assez accusées chez les chroniqueurs chrétiens, depuis Procope et Grégoire de Tours jusqu'à Suger, pour nous édifier sur l'importance qu'on y attachait. Rappelant déjà la croix, la basilique avec transept finit par rappeler aussi le Christ étendu sur l'instrument de son supplice, et le chœur devint la tête, le chef, le chevet, ou, comme on disait au XIIIe siècle, « la coiffe [2] ». De là à marquer par une brisure de l'axe l'inclination de la tête du Sauveur expirant, il n'y avait qu'un pas, et ce pas fut franchi. Sur ces points du symbolisme crucial, nous étions entièrement acquis, par avance [3], aux idées de M. Brutails, bien qu'un écrivain ecclésiastique, et non des moindres [4], ait déclaré que « la théorie de l'*inclinato capite*, invention de circonstance, après avoir eu ses jours de vogue, a fini par être radicalement jetée à bas par la science ». Nous avouons ne savoir ni où, ni par qui, ni au moyen de quels documents ou arguments, a été obtenu un succès aussi écrasant.

Ainsi que nous l'avons insinué en abordant cette dissertation, c'est l'Église catholique seule qu'il faut avoir en vue lorsqu'on défend la religion chrétienne contre les accusations d'hiératisme. L'Église grecque, dès qu'elle relâcha les liens qui l'unissaient à l'Église romaine, et à plus forte raison après qu'elle les eut rompus, se laissa emmailloter si étroitement dans sa tradition, qu'elle en demeura incapable de faire un mouvement. Ceci, M. Brutails le sait et le professe aussi bien que nous.

L'art n'a eu qu'à s'applaudir de la manière dont l'Église occidentale s'est gouvernée relativement à l'article principal de son programme architectonique, c'est-à-dire relativement au plan basilical et à ses amplifications. Elle n'a ni conféré des indulgences à ceux qui le suivaient, ni fulminé des malédictions sur ceux qui s'en écartaient. Mais elle a su le maintenir assez haut et assez longtemps dans ses préférences, un instinct assez constant et assez prononcé l'y a ramenée après des abandons locaux ou partiels, pour que, sans rien entraver, ce plan ait présidé aux évolutions qui ont fait du moyen âge la période la plus féconde et la plus variée, pourque de ces évolutions il ait toujours été l'aiguillon pressant et salutaire.

Mais voici qu'à notre insu nous nous laissons entraîner au delà de ce que demande la réfutation amicale d'une théorie qui n'a pas de ramifications dangereuses chez M. Brutails, et que certes il n'a pas entendu faire sienne au point de ne pouvoir la rejeter sans froissement d'amour-propre. Au reste, M. Brutails, tout le dit

1. *Sapientia ædificavit sibi domum, excidit columnas septem.* (*Prov.*, IX, 1.)

2. Voy. L. Demaison, *Les architectes de la cathédrale de Reims*, pp. 17 et 24.

3. Voyez, notamment, la notice sommaire sur Notre-Dame de Paris insérée, sous notre signature, dans le *Dictionnaire géographique de la France* de Paul Joanne, p. 3295, col. 2.

4. Mgr Barbier de Montault, dans les *Paysages et monuments du Poitou*, monographie de *Poitiers*, p. 118. Le savant prélat s'était exprimé avec plus de vivacité encore, en 1873, dans le *Bulletin monumental* (t. XXXIX, p. 311).

assez dans ses écrits, plane bien au-dessus de calculs aussi mesquins, et, fût-il lui-même l'auteur d'une erreur paternellement caressée, il n'attendrait pas, pour en faire le sacrifice, d'y être incité par des appels venus du dehors.

***

Cette loyauté dont il donne si noblement l'exemple, pourquoi M. Brutails n'a-t-il pas songé à la ranger expressément et catégoriquement parmi les conditions essentielles de l'érudition archéologique tout comme de n'importe quelle autre érudition ; pourquoi ne lui a-t-il pas consacré un chapitre, qu'il eût traité de main de maître ?

Nous entendons par loyauté, en érudition, non pas cette délicatesse de conscience, strictement obligatoire, qui consiste dans l'horreur des sophismes froidement prémédités, des falsifications ou des omissions coupables, et que, Dieu merci ! il est superflu de rappeler à nos confrères ; mais cette loyauté supérieure qui élève un auteur au-dessus de sa propre personnalité et des préoccupations particulières, si intéressantes soient-elles, de son entourage ou de son école.

« L'erreur est humaine » ; ce n'est donc pas elle précisément qui discrédite un écrivain, à moins qu'elle ne soit passée chez lui à l'état d'habitude et qu'elle ne lui fasse un passif trop considérable en regard de son actif. Ce qui discrédite, ce qui affaiblit un écrivain, c'est la croyance inquiète, où il se cantonne, que sa gloire est solidaire de sa réputation d'impeccabilité ; c'est l'emploi d'arguments retors auxquels il est réduit à recourir pour défendre en désespéré ses positions et couvrir sa retraite. Ah ! il en coûte d'assister à l'effondrement d'un système que l'on avait longuement et patiemment échafaudé sur un sol en apparence dur et consistant ; nous comprenons que l'on s'ingénie à en arrêter la chute ou à la rendre moins retentissante ; nous n'ignorons pas ce qu'a de cruel un désaveu ! Cela est humain aussi. Mais, avant d'être les pères de nos œuvres les plus aimées, les plus adulées, ne sommes-nous pas les fils d'une mère illustre, dame Vérité, et cette mère généreuse ne récompense-t-elle pas surabondamment en force et en honneur ceux qui, après s'être éloignés d'elle involontairement, reviennent volontairement et ingénûment se jeter dans ses bras ?

Une autre pierre d'achoppement pour l'érudit, c'est le prestige d'un nom ou d'une date attaché à un monument par de vieilles théories que, sous l'influence du patriotisme local ou de l'esprit de corps, on se fait scrupule d'attaquer de front, que l'on défend plutôt, et sur lesquelles on laisse complaisamment se greffer des théories générales, au risque de bouleverser, sans le féconder, le champ de la science archéologique. La tyrannie de ce genre de prestige s'exerce impitoyablement sur les natures les mieux douées ; Suger, le grand, l'honnête, le vertueux Suger n'y a point échappé, lorsque, malgré les documents qu'il avait sous la main, il a reporté au règne de Dagobert une église du VIIIe ou peut-être du XIe siècle. On est ici l'esclave, non plus seulement de l'amour-propre, mais encore de sentiments que l'on craindrait de froisser dans des concitoyens ou des collègues, souvent dignes de respectueux ménagements. Il faut pourtant, dès qu'on aperçoit le péril, travailler énergiquement à se dégager de ces petites passions, ou bien s'abstenir. Il n'y a point d'érudition vivante et sûre sans le désintéressement.

C'est donc par un effort spontané et courageux de la volonté que l'on acquiert cette loyauté supérieure, qu'il serait peut-être plus exact d'appeler liberté d'esprit. De la

liberté d'esprit procède la rectitude du jugement, le bon sens, qualité de premier ordre dans l'érudition, qualité grâce à laquelle on supplée parfois à l'insuffisance de la préparation, et sans laquelle la préparation la plus complète, la plus achevée, ne préserve pas de funestes défaillances.

***

Du rôle de la liberté d'esprit dans l'érudition, il n'y a qu'un pas à faire pour aborder, avec M. Brutails, le rôle de la liberté humaine dans ce qui est l'objet de l'érudition archéologique, dans l'histoire de l'art. Voici comment M. Brutails s'en explique :

« On parle beaucoup de la philosophie de l'histoire, certains érudits s'efforcent même de démontrer que les faits historiques sont la conséquence nécessaire de causes économiques. Assurément, des théories pareilles cachent une exagération et un danger : une exagération, parce que le caprice des événements, l'individualité et le libre arbitre des personnages sont des facteurs trop importants pour qu'il soit possible de n'en pas tenir compte ; un danger, car on n'est que trop porté à écrire l'histoire *à priori*. Dans l'histoire artistique, les contingences et l'imprévu tiennent encore une place ; mais cette place n'est-elle pas plus réduite que dans l'histoire politique ? Les phénomènes n'y sont-ils pas unis par des liens de causalité et par des rapports de filiation plus intimes, par un enchaînement logique plus rigoureux ? En d'autres termes, l'archéologie n'a-t-elle pas plus que l'histoire une philosophie, c'est-à-dire un ensemble de règles générales qui président à la genèse des faits particuliers [1] ? »

1. Pages 1 et 2.

M. Brutails, depuis, a écrit : « Même l'évolution de la civilisation n'est pas toujours le résultat inévitable des causes générales, et la libre volonté des hommes est l'un des principaux facteurs de l'histoire [1].»

Présentée sous cette dernière forme, la proposition est un peu trop absolue en ce qui concerne les arts et en particulier l'architecture.

Un homme, par son génie militaire, son ambition, son audace, comme Alexandre le Grand et Napoléon, par son génie politique et organisateur, et jusque par son indécision et sa faiblesse en face des circonstances difficiles, comme Louis XVI, peut bouleverser le cours naturel des événements, changer du tout au tout les destinées d'une nation ou d'une portion notable du globe ; il suffit même parfois de l'incident le plus insignifiant, le plus banal, pour déterminer les commotions les plus imprévues. Il n'en est point ainsi dans les arts. Maîtres dans une large mesure de nos actes, qui font l'histoire, nous le sommes moins de notre pensée, moins encore de notre imagination. Que si, dans le domaine direct de la pensée, on a vu des précurseurs de l'idée franchir d'un pas de géant un ou plusieurs siècles, s'isoler de leur époque, la faculté créatrice en ce qui touche les manifestations raffinées et supérieures de cette pensée n'a jamais eu une telle puissance. L'artiste est lié étroitement à ses contemporains. Dans un monument, le style ce n'est pas l'homme, ce n'est pas l'auteur de l'œuvre ; pour le constructeur, le style résulte de la conformité avec le temps où il vit, avec les conditions géographiques, physiques, sociales du pays, avec les mœurs, les croyances, les aptitudes, les ressources des populations. En se soumettant à cette

1. *Bulletin monumental*, t. LXVIII (1904), p. 291.

conformité, en l'acceptant comme point de ralliement, il peut, dans le mouvement général, prendre une position d'avant-garde, accélérer ce mouvement et précipiter les révolutions qu'il peut tenir en germe. Mais il lui est interdit, de par les limites imposées aux forces humaines, de se séparer avec éclat de son siècle et de créer de toutes pièces un édifice que rien n'aurait préparé ou annoncé. Robert de Luzarches fut un génie de premier ordre ; de son cerveau sortit la cathédrale d'Amiens en 1220; elle n'en aurait pas jailli en 1150 ou 1160, cet artiste eût-il été dix fois mieux doué. Aussi a-t-on peine à comprendre comment, au milieu du dernier siècle, des érudits qui n'étaient pas les premiers venus, Gerville, Delamarre, ont pu verser des flots d'encre pour essayer d'établir que la cathédrale de Coutances, d'un gothique si pur et si achevé, a été bâtie au milieu du XIe siècle, alors que nos plus belles églises romanes n'étaient pas encore, ou n'étaient que depuis peu, en voie d'exécution. Une fois, une fois seulement en France, on a vu un monument distancer de très loin ceux de son siècle, et le phénomène a paru tellement en désaccord avec les lois normales des progrès de l'art, que ce monument n'est que depuis un petit nombre d'années en possession tranquille de son rang privilégié. Et encore la volonté préconçue de l'architecte d'éblouir ses confrères par son écrasante supériorité n'est-elle ici qu'un facteur secondaire. Son génie n'en est pas moins extraordinaire dans la cause qui le fit naître.

***

Parmi les applications de sa théorie sur la liberté et la puissance individuelle dans l'art, M. Brutails n'oublie pas de développer celles qui découlent de la quantité et de la qualité des matériaux. Il trouve le moyen d'ajouter à ce qui a été dit depuis trois quarts de siècle sur ce sujet, qu'il a rajeuni. On pourrait surajouter, et, en particulier, donner enfin sa vraie place dans l'histoire de l'art à cette exception troublante à laquelle nous venons de faire allusion : l'église Saint-Urbain de Troyes.

Il est admis que les contrées riches en matériaux sont plus favorables que les autres à l'efflorescence d'une belle architecture; on s'est beaucoup appuyé sur la nature et le degré d'abondance de la pierre pour délimiter les écoles régionales, en marquer les foyers, en raisonner les caractères, pour expliquer le succès de certaines ordonnances monumentales. Ce principe, incontestable en soi, est pourtant un de ceux auxquels il a été le plus dérogé dans la pratique ; et M. Brutails, en le défendant assez mollement, montre qu'il est, au fond, de cet avis. Une déclaration plus catégorique, pour laquelle les preuves se seraient offertes de partout, eût été bien accueillie de ses lecteurs ; ce qui suit n'a pas la prétention d'y suppléer.

Rarement le moyen âge fut l'esclave de la matière, que sa gloire, au contraire, est d'avoir domptée. S'il ignorait les chemins de fer, il avait les rivières, utilisées alors sur bien des parcours abandonnés aujourd'hui par la navigation fluviale. Il avait les chars, les mulets ; les mauvais chemins ne le rebutaient pas. Car il avait, par-dessus tout, la patience, la persévérance, l'abnégation. Et, de par cette abnégation et cette patience, quand l'ouvrier se contentait des matériaux ingrats que le sol lui fournissait, il les travaillait avec un surcroît d'attention et de soin, il y mettait le temps nécessaire; il arrivait avec beaucoup plus de peine et d'efforts au même résultat qu'un confrère, au loin, plus favorisé, mais il y arrivait, sauf parfois quelque infériorité dans l'exécution.

Caen fut le centre d'où rayonna en France et en Angleterre l'école romane normande. Cela vient-il uniquement de l'abondance des calcaires dans la région environnante, de leur beauté, de la facilité avec laquelle ils se prêtent à la taille et à la sculpture ? Non, puisque, d'une part, des diocèses de Bayeux et de Lisieux, l'école romane normande s'étendit, avec tous ses caractères, dans les autres diocèses de la province, jusque dans celui de Rouen, où règnent la craie et le grès, et dans ceux d'Avranches et de Coutances, où l'on construit en granit; puisque, d'autre part, sur la fin de l'époque gothique, dans la même Normandie, le foyer artistique se déplaça, et justement pour se transporter dans la capitale, au bord de cette région de grès et de craie si réfractaire en apparence à l'éclosion d'un grand type architectural.

Au commencement et au milieu de l'époque gothique, la Normandie calcaire, celle des environs de Caen et de Bayeux, imposa ses lois, à travers le diocèse d'Avranches, à la Bretagne granitique ; les cathédrales de Dol et de Saint-Pol-de Léon sont des églises normandes ; c'est un célèbre clocher normand, celui de Saint-Pierre de Caen, qui, par la non moins fameuse tour du Kreizker, à Saint-Pol, fut la tige des clochers à flèches qui font l'orgueil du Léonais et de la Cornouaille.

Pourquoi les pays de montagnes, généralement les mieux pourvus de matériaux variés et de premier choix, ne sont-ils jamais à la tête des progrès de l'architecture, pourquoi, plus que les autres, se traînent-ils à la remorque des grandes écoles ; pourquoi les conceptions artistiques y sont-elles moins puissantes qu'ailleurs ? Il est très facile de le constater pour les Alpes et les Pyrénées, où des motifs d'architecture romane se sont perpétués jusqu'en pleine Renaissance. En Auvergne, l'école régionale s'est formée non dans le massif des Monts-Dore, mais au pied de celui des Monts-Dôme, et plus exactement dans la riante et fertile plaine de la Limagne.

A l'inverse de l'école romane normande, l'école limousine du XIIe siècle a surgi d'un sol granitique pour se répandre sur les calcaires du Périgord, du Quercy et un peu du Berry.

C'est en dépit des matériaux qu'ont germé, au XVIe siècle, trois des écoles les plus originales de la Renaissance, l'école bretonne et l'école troyenne pour les églises, l'école toulousaine pour les hôtels particuliers, écoles ne le cédant à aucune autre pour l'ingéniosité de la composition et la beauté de l'ornementation ; deux de ces écoles, la première et la troisième, ont bravement résisté à la centralisation de Louis XIV et ne se sont effacées qu'au milieu du XVIIIe siècle.

A l'égard de l'école ogivale toulousaine, M. Brutails a trouvé la note juste : il n'en voit pas l'unique raison d'être dans la rareté de la pierre.

On rattache, dit-il, le type méridional des églises sans bas-côtés « à l'usage presque exclusif de la brique dans certaines contrées du Languedoc. Cependant, cette circonstance n'a pas empêché le Languedoc de construire en pierre, à Saint-Sernin de Toulouse, la plus considérable des basiliques romanes qui nous sont parvenues [1],

1. On bâtissait beaucoup en briques, à Toulouse, à l'époque romaine (ainsi étaient ses remparts, que le poète Ausone appelle *coctiles muri*) tout comme à l'époque ogivale ; mais il semble que durant la période intermédiaire, tout au moins durant la période romane proprement dite, on y ait été moins avare de pierre. C'est que la patience chrétienne dont nous parlions plus haut était excellemment l'apanage des moines, par les soins desquels étaient alors élevés la plupart des monuments ; et comme les moines avaient presque toujours quelque carrière dans l'un ou l'autre de leurs domaines, proches ou éloignés, ils la mettaient à contribution, quelle que fût la distance. On

et aux Jacobins de la même ville les plus hautes colonnes (19m,50) qui existent en France dans l'architecture du moyen âge [1]. Au surplus, il est possible de réaliser en briques le programme de l'église gothique à trois nefs : les ogives en briques ne sont pas rares dans le Midi, et les arcs-boutants ainsi faits offriraient toutes garanties de solidité. Il est vrai que les profils devraient être modifiés, et que, pour les architectes d'autrefois, c'était là une grave affaire [2].

***

« Il serait plus juste de dire que la nature des matériaux a concouru avec d'autres causes à la formation du plan qui nous occupe. Au point de vue esthétique, les grandes cathédrales à plusieurs nefs, avec leurs profondeurs mystérieuses, ont une grandeur incomparable; mais quand il s'agit d'édifices de dimensions médiocres, le plan à nef unique est d'un parti beaucoup plus franc ; on s'en rend très bien compte dans les mouments, comme St-Paul de Beaucaire, où les deux types se trouvent juxtaposés. De plus, il tombe sous le sens que les piliers arrêtent la vue d'une partie notable des assistants, en sorte que dans les pays où le climat permet aux processions de se dérouler au dehors, l'église à bas-côtés n'a pour ainsi dire pas de raisons d'être.

« Il est enfin d'autres considérations de facilité d'exécution et de bon marché qui ont pesé d'un grand poids sur la détermination des architectes [1]. »

Nous étendrons à l'école ogivale toulousaine l'observation relative aux écoles romanes normande et limousine : elle a débordé de beaucoup les limites de la région géologique où elle s'est formée, et dans les territoires qu'elle s'est ainsi annexés, elle a reproduit en pierre les caractères, sauf un assez important, des églises en briques ; elle est devenue véritablement l'école languedocienne.

Le caractère très saisissant qui s'est tenu renfermé dans les limites restreintes de l'école toulousaine proprement dite, ce sont les baies à amortissements triangulaires des clochers, combinaison due bien directement et bien exclusivement, celle-là, à l'emploi de la brique. Et encore en est-il sorti parfois pour aller s'égarer dans certains clochers en pierre du Comminges (Aulon, Saint-Lary, Saint-Marcet) et du Bigorre (Jacobins de Bagnères).

La difficulté du transport des matériaux a notablement contribué, suivant M. Brutails [2], au succès de l'architecture ogivale, qui en emploie en beaucoup moindre quantité que l'architecture romane. Cela est indubitable, sous le bénéfice des atténuations et explications qui précèdent. N'est-ce pas à l'action particulièrement énergique de cette cause que serait dû Saint-Urbain de Troyes, et n'aurions-nous pas là l'application rigoureuse d'un principe plutôt qu'une exception ? De quelque côté que l'on envisage le cas de Saint-Urbain, il faut finir par reconnaître que nous ne posséderions pas ce monument extraordinaire, si la région où il s'élève n'avait été pauvre, et si pour

reconnaît sur beaucoup de points, à Toulouse, de la pierre venue, par la Garonne, des environs de Roquefort, à vingt lieues en amont, indépendamment des marbres des Pyrénées, convoyés par la Garonne, le Salat et l'Ariège.

1. Ces colonnes ont en réalité 22 mètres. M. Tholin, que cite en cet endroit M. Brutails, n'avait sans doute jamais vu les colonnes médianes des croisillons de Saint-Nicolas-du-Port, en Lorraine ; ces colonnes, qui sont du commencement du XVIe siècle et de style gothique, n'ont pas moins de 25 ou 26 mètres.

2. M. Brutails aurait pu alléguer le gothique flamand, qui, malgré l'emploi presque exclusif de la brique, n'a rien éliminé de l'ordonnance des églises à trois nefs, ni de leurs profils, ni de leur ornementation.

1. Pages 14 et 15.

2. Pages 20 et 21.

ménager des matériaux venus à grands frais de la Bourgogne (de Tonnerre, par l'Armançon, l'Yonne et la Seine, et aussi par chars) l'architecte ne s'était trouvé acculé à la nécessité de ramener son œuvre à une ossature de pierre, hardiesse d'équilibre et d'élasticité que lui seul accomplit de son temps. L'immortel Jean Langlois fut ainsi forcé d'avoir du génie ; mais il en eut, parce que son intelligence exceptionnellement ouverte et active sut monter à la hauteur de la situation qu'il subissait (1).

En passant en revue, après les matériaux, les autres agents déterminants des variations architectoniques, M. Brutails ne s'attache pas plus qu'il ne faut à démontrer que, séparés ou réunis, ils permettent de tracer, *a priori*, le périmètre d'une école. La plupart des exemples seraient réfractaires à une démonstration de ce genre. C'est donc par une exception très rare, et non régulièrement, qu'une école régionale vient cadrer soit avec un bassin géologique ou hydrographique, soit avec des limites naturelles, soit avec une nationalité ou une race, soit avec une division politique ou ecclésiastique (2).

M. Brutails s'aventure avec plus d'assurance, avec trop d'assurance, pensons-nous, dans une affirmation d'après laquelle « les traînées d'influences artistiques suivent principalement les voies commerciales par lesquelles les peuples communiquent depuis les premiers temps de l'histoire. Ces voies historiques sont arrêtées, détournées ou tout au moins gênées par les montagnes ; elles suivent les vallées, où la production est plus intense, où les communications sont plus faciles. Les fleuves, qui déterminent, on le sait, des courants d'air, créent aussi des courants de civilisation. Ils étaient, avec les vieilles voies romaines plus ou moins entretenues, les artères de la vie du moyen âge (1). »

Théoriquement, rien de plus vrai ; en pratique, cette thèse est mise complètement en défaut. Les exemples allégués à la suite du passage que nous venons de citer ne lui donnent aucune force ; ils l'affaiblissent plutôt, car si elle était rigoureusement exacte, il ne devrait y avoir qu'une seule école sur chaque voie, ou bien les écoles qui s'y échelonnent devraient y présenter, sur les cartes, une figure très oblongue dont la voie terrestre ou fluviale serait le grand axe.

En somme, les règles qui auraient présidé à la formation des écoles ou bien restent à découvrir, ou bien n'existent pas et sont détruites par la multiplicité des exceptions. Ceci n'en fait que mieux triompher la thèse plus générale de M. Brutails sur l'ample et large part que réclame la liberté humaine dans nos appréciations archéologiques.

ANTHYME SAINT-PAUL.

(A suivre.)

1. Le nom de cet artiste de premier ordre a été récemment mis en lumière par M. E. Lefèvre-Pontalis (*Congrès de Troyes*, 1902, p. 305, et *Bulletin monumental*, 1904, pp. 93-108), mais sous un jour qui ne lui est guère favorable. Il est à croire que l'homme fut moins bien équilibré que l'édifice, car le document qui nous révèle Jean Langlois nous le montre, en 1267, les travaux commencés à peine, laissant là ses chantiers, ses ouvriers, sa famille, négligeant de rendre compte des fonds à lui confiés, et se disposant à partir pour la Terre-Sainte.

2. Nous n'avions admis, et encore dubitativement, qu'une seule exception en matière de divisions administratives : la Normandie, ce que M. Brutails a bien voulu rappeler (pp. 51 et 52, note).

1. Pages 59 et 60.

Mathias Grünewald et la mystique du moyen âge[1].

(Suite et fin.)

PLUS d'un siècle après Grünewald, on rencontre Velasquez suivant, dans un sentiment analogue, le sentier de la mystique dans son tableau si saisissant du Christ à la colonne, de la Galerie nationale de Londres. (V. Karl Voll, *Velasquez*, 1899, pl. 38; Karl Justi, *Diego Velasquez*, 1888, I, p. 24.) Dans cette œuvre, le maître espagnol a peint la figure d'un ange indiquant un enfant qui, plein de compassion et de douleur, se trouve auprès du Sauveur prêt à choir à terre sous les coups de la flagellation. Justi cherche vainement à pénétrer le sens profond de cet épisode. Si, dit-il, on ne voyait que l'enfant, avec la figure qui l'accompagne (sans ailes) on pourrait se dire: C'est un enfant conduit par un de ses parents au lit de mort de son père, afin de lui faire dire une prière pour le repos de l'âme de celui-ci. D'un autre côté il ajoute : L'enfant ne saurait comprendre ce qui se passe sous ses yeux, encore moins trouverait-il des paroles pour exprimer ses sentiments ; mais son cœur parle. Justi (p. 421) trouve que cette peinture, dans ses rapports avec la vie actuelle (?), dans le merveilleux et l'histoire sainte, tient plutôt du moyen âge que de l'ère moderne. L'opinion d'aucun des deux auteurs n'est fondée.

Il s'agit ici d'un motif contemplatif, mystique, d'un épisode de l'histoire du Salut, par l'introduction de figures idéales, comme celles des anges, librement complétée d'une manière subjective, ou bien de la suite d'une tradition dans le domaine de l'art. C'est ainsi qu'il convient de comprendre la scène de la flagellation de Velasquez. C'est à une véritable méprise de ce motif contemplatif mystique qu'il faut attribuer l'explication de Justi, qu'une impression plus violente doit être produite par la nouveauté du motif, et par l'introduction des détails circonstanciés. Comme si l'on voulait blâmer un prédicateur inspiré ou un auteur religieux parce qu'il mettrait son auditoire ou son lecteur en contact personnel avec le fait qu'il rapporte. Dans une œuvre du domaine de l'art plastique ou de la peinture, on ne s'explique pas un procédé de même nature, et on se rend coupable, sans en avoir conscience, d'une injustice envers l'artiste, car on n'a pas approfondi sa pensée ni compris son intention. La personne dévote, comme s'exprime Justi, n'est simplement que la personnification de l'âme chrétienne, pénétrée de la foi, et que son ange gardien porte à la méditation de son Rédempteur tombé sous le poids de la douleur.

La flagellation est ici prise comme *pars pro toto* : L'abaissement, les douleurs, le sang et l'abandon sont ici l'objet qui s'impose à la compatissance de l'âme disposée à prendre sa part de ces douleurs, à l'*anima compassiva*, et ils se manifestent ici de la manière la plus pénétrante, la plus poignante. Justi touche à une pensée qui aurait pu le conduire sur la véritable voie, c'est-à-dire à l'interprétation allégorique et mystyque : il trouve que le costume de l'ange accompagnant la figure, paraît emprunté à un jeu de la Passion. Le « ruban croisé sur la poitrine » est visiblement l'étole litur-

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, livr. de mars, p. 83.

gique qui, de même que l'aube, dans l'art du moyen âge, caractérise les anges comme les serviteurs et messagers célestes *(ministri, diaconi)*, mais ce ruban n'a nullement servi à maintenir les ailes de l'ange apparaissant sur la scène des mystères. « Un mince filet blanc, un rayon partant de la place où se trouve le cœur (de l'enfant) pour aboutir à l'oreille de Jésus », s'explique simplement comme un rayon de la grâce qui, partant au contraire de la tête du Sauveur, va atteindre l'âme chrétienne ; c'est l'âme blessée de l'amour pour le Sauveur, pénétrée de compassion, rendant amour pour amour, c'est l'*amor vulnerans* de la langue mystique. Toute la scène donne un corps, par l'œuvre d'art, à la compassion de l'*anima fidelis* à l'une des situations les plus cruellement douloureuses de la Passion du Seigneur *(compassio contemplativa)*. On ne peut s'empêcher d'être péniblement affecté, lorsqu'une peinture d'un sentiment si profond et si profondément intime, paraît à un connaisseur aussi éminent de l'œuvre de Velasquez, comme une chose étrange. On voudrait vraiment autre chose, et il y avait lieu de s'y attendre. Voll regarde le Christ à la colonne comme l'une des créations les plus émouvantes de ce temps. Il fait remonter l'origine, ou tout au moins la substance de cette œuvre, à quelque lourde épreuve dans la vie de l'artiste, et il croit y lire les traces d'un grand sujet de tristesse dans son passé. On ne connaît rien de conjonctures semblables, et il y a lieu d'écarter les interprétations de cette nature, de même que l'imputation de raffinement et de préciosité dont Velasquez se serait rapproché dans son œuvre. Le tableau est certainement le résultat d'une commande, à l'occasion de laquelle des désirs ou même des indications auront été transmis au peintre. On peut considérer la toile comme le reflet de la mystique de sainte Thérèse (✠ 1582), de cette mystique dont la Sainte avait attisé la flamme, et qui alors pénétrait profondément la vie et l'art en Espagne. L'étude des beaux-arts doit tenir compte de toutes ces grandes manifestations dans le domaine de la vie religieuse ; elle doit y reconnaître l'un des facteurs qui dans la vie des peuples et de la Société déterminent la culture de l'esprit et la disposition des sentiments religieux d'une époque. Les penchants et les antipathies ne peuvent être les mobiles des jugements, là où des faits, des conceptions objectives, ou un examen dénué de préjugés doivent servir de guides. Ceci doit entrer en ligne de compte, aussi bien dans l'examen du tableau d'allégorie mystique de Velasquez, que dans le retable d'Isenheim, peint par Grünewald.

Si, en présence d'autres succès, il a été refusé aux recherches et aux études récentes sur l'art de découvrir les racines d'où Grünewald tirait sa force, comme le remarque encore dernièrement Fritz Baumgarten dans son étude sur le retable d'autel d'Isenheim (*Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, liv. de juillet et d'août, 1904) il y aurait peut-être lieu de consulter une autre source, qui pourrait donner éventuellement des éclaircissements sur l'être intime du maître, et les relations avec son œuvre : c'est la reproduction de sa personnalité, comme elle nous est révélée par des portraits, et les échos de ceux-ci que nous rencontrons dans différents types de ses peintures.

Mais à cette fin on ne saurait consulter que des images dont l'authenticité n'est soumise à aucun doute : ce n'est qu'un portrait dont l'artiste serait lui-même l'auteur qui pourrait apporter des inductions probantes. Cette supposition se réalise dans un seul cas : celui de la figure du patricien Jean, dans le tableau de Maria Schnee (comp. la repro-

duction dans la *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1901-1902, N. F. XIII, p. 206 et ss.). Franz Rieffel est décidément de l'avis d'O. Eisenmann, que le vieillard, agenouillé dans une attitude si dévotieuse, à côté du pape Liborius, ne peut être que Grünewald lui-même. Il ne saurait être question d'un donateur. Les deux fondateurs de l'autel, les deux religieux Retzmann et Schanz, sont déjà représentés dans la predella comme support des armoiries. La réalité technique du visage flétri et fatigué du patricien, comme le fait très exactement observer Rieffel, est ici de tout point digne du pinceau magistral de Grünewald.

L'œuvre doit être rangée incontestablement parmi celles de la dernière période active du maître dont on admet le terme vers la fin de l'année 1525. A l'ancien encadrement de l'autel se trouvait la date de 1529, mais ce millésime n'a pas une signification décisive pour fixer l'époque de la création de l'œuvre. La fondation a pu n'être effectuée que longtemps après, comme cela se voit dans des exemples très fréquents. Dans tous les cas, une date postérieure semble s'appliquer à l'ensemble du retable de Fribourg. Ici le maître apparaît certainement comme un homme qui a atteint sinon dépassé d'un lustre la cinquantaine ; et même dans cette hypothèse on doit encore admettre celle d'une vieillesse anticipée, ce qui peut encore se concilier avec l'organisation d'une nature impressionnable et délicate. D'autre part, la figure de femme agenouillée à côté du patricien, et dans laquelle il est tout au moins permis de voir la femme de Grünewald, apparaît d'une sénilité si avancée que l'on en doit conclure au grand âge du mari.

Ce que du reste on a caractérisé chez Grünewald comme manière « mélancolique », indiquait probablement l'absence

Saint Antoine. (Retable d'Isenheim.)
Musée de Colmar. (Phot. de CHRISTOPHE à Colmar.)

d'une nature robuste, la manifestation directe d'un être très différent du milieu dans lequel il vivait. Son corps comme son âme étaient d'une sensibilité plus exquise, d'une complexion plus délicate, et vivant à une époque particulièrement âpre et rude, il avait peu de chance d'être jugé avec équité et apprécié à sa valeur. La peinture montre une tête pleine de finesse avec des traits laborieusement creusés, peu de chairs couvertes d'une peau exsangue, à en croire la tonalité. Le front est large, ouvert et fuyant. Les yeux sont profondément logés dans leur orbite. Le nez est effilé, recourbé et assez long. Les commissures des lèvres de la bouche qui est petite, sont rabaissées avec une expression douloureuse. De la pommette le contour de la mâchoire retombe en angle aigu sur le menton. Celui-ci et les lèvres sont légèrement ombragés, non dissimulés par les poils maigres et parcimonieux de la barbe. Les cheveux sont également minces et pauvres, ramenés en arrière par mèches isolées. A noter, pour caractériser l'expression, de puissants plis qui dessinent dans la peau la ligne d'une faucille, descendant des yeux jusqu'à la mâchoire inférieure ; ils permettent de conclure à des joues autrefois mieux remplies, mais maintenant, en accord avec les angles abaissés de la bouche, ils impriment au visage une expression de tristesse infinie, une sorte de satiété de la douleur et de désirs inassouvis. Si vous ajoutez à cela les mains aux formes si effilées, qui tiennent très délicatement le chapeau de fourrure devant la poitrine, on gagne l'impression d'une personnalité distinguée, sympathique, purifiée par la douleur, le silence et le recueillement. Ce qui a porté Rieffel, dans ces derniers temps (*Zeitschr. f. bild. Kunst*, 1904, t. XV, p. 154), prenant le langage et les sentiments des érudits du temps, à le caractériser « comme le petit peintre d'aspect minable, aux cheveux d'un blond roux », devient peut-être compréhensible par le fait qu'on a voulu retrouver le peintre dans le type de saint Jean l'Évangéliste, tel qu'il apparaît aux diverses périodes de la vie de Grünewald. (La Crucifixion de Karlsruhe, et à Colmar, ainsi qu'à la predella de la même peinture.) On a été disposé à y voir une sorte de réminiscence de ses jeunes années. Si ces indications concernant le peintre sont dénuées de tout témoignage extérieur, ils offrent l'expression absolument certaine et d'une pureté incontestable de sa propre main. A cet égard ils doivent apparaître en première ligne parmi les preuves à alléguer pour l'aspect extérieur du peintre, tandis que les portraits indiqués comme devant être les siens, les deux dessins d'Erlangen et de Kassel ne sont certainement pas de sa main, et ne peuvent même être assignés avec certitude à son époque, et ont en outre été modifiés par des retouches postérieures, en sorte que le dessin à la pointe d'argent d'Erlangen, ne peut plus entrer en ligne de compte. Ils n'ont de valeur comme portraits de Grünewald que dans la mesure de leur parenté avec les types fixés par sa propre main. Dans ce sens, le dessin de Kassel (propriété de O. Eisenmann) a un certain mérite, mais qu'il importe immédiatement de restreindre par la considération, que c'est moins un portrait qu'une caricature. D'après ce dessin, la physionomie de Grünewald offrirait un cas pathologique. Ici, le front développé et fuyant à l'excès, la proéminence de la mâchoire inférieure, le regard qui paraît animé par l'exaltation religieuse, l'état inculte de la barbe et des cheveux

Sainte Madeleine.

Saint Lazare.

Pinacothèque de Munich. (Photographie Bruckmann.)

rejetés en arrière, en font une apparition extra normale.

Comparée à une figure du retable de Fribourg, elle apparaît comme l'exagération maladive de la manière de Grünewald. Il sera donc bien plus juste d'écarter cette forme comme appartenant au type de son apparition réelle, corporelle, et de ne lui accorder qu'une valeur relative. L'image de ce que Grünewald a été corporellement, il l'a établi dans ses propres œuvres, suivant les sources qui ont été citées. Si celles-ci ne sont pas satisfaisantes de tous points, elles offrent tout au moins une base suffisante pour donner l'intelligence de l'aspect corporel de Grünewald et expliquer par celle-ci dans une certaine mesure les rapports du peintre avec la mystique de ses œuvres.

Dr Frédéric Schneider.

Analyse iconographique de la porte Saint-Gall de l'ancienne cathédrale de Bâle.

LE portail principal du Munster de Bâle, œuvre du XIVe siècle, contraste étrangement, par sa simplicité, avec les fastueuses façades élevées vers la même époque par la plupart des constructeurs allemands: Ulm, Berne, Thann, Ratisbonne, Fribourg-en-Brisgau, etc. — Au bas d'une muraille à peu près nue, entre deux tours sévères, une décoration sculpturale, qui semble un placage, encadre les trois portes : décoration d'ailleurs pauvre et qui ne retiendrait pas l'attention, sans les deux groupes et les quatre statues qui séparent et accusent les divisions de cette façade. Ces œuvres, originales, sont largement traitées : on ne se lasse pas d'admirer l'amusante bonhomie de l'empereur S. Henri et de son épouse Ste Cunégonde, le large ricanement de ce Satan (1) embourgeoisé et les minauderies bizarres de sa commère, la dame de Vanité mondaine (2) ; on s'arrête aussi devant ce S. Martin aux traits austères et surtout devant ce cavalier lancé au galop, S. Georges, à qui deux anges apportent, en guise de couronne, un shako de houzard, tandis que le dragon complaisant, pour se faire transpercer de la lance, se cramponne sur un petit socle isolé, placé là tout exprès *(fig. 2)* (1).

Mais le joyau de la cathédrale est sans contredit la porte du transept nord, ou porte St-Gall, œuvre romane du XIIe siècle, qui décorait sans doute la façade principale

Fig. 1. — Satan et la Vanité mondaine.

de l'ancien Munster avant sa reconstruction au XIVe siècle et appartenait peut-être même déjà à un édifice antérieur. La partie supérieure de cette façade, construite en grès rouge comme le reste du monument, est froide et sévère ; on n'y trouve d'autre

1. Ce type de Satan existe sur plusieurs portes allemandes, accompagnant les Vierges folles : ainsi à Strasbourg, Fribourg en Brisgau, etc ; mais nulle part il n'a l'expression sardonique qu'on lui trouve ici. — Voir *fig. 1.*

2. Ce personnage de Dame Monde (*Frau Welt*) dont l'idée première semble empruntée à une légende de Conrad de Würzbourg, se rencontre aussi à la porte sud de Worms, mais figuré de tout autre façon : c'est une princesse à l'abord gracieux et au visage souriant, dont le dos fourmille de crapauds et de reptiles immondes.

1. S. Georges, comme Satan et Dame Monde ont été moulés pour le Musée du Trocadéro, à Paris.

ornement que la Roue de Fortune qui décore la rose, autrement fort simple. Cette Roue de Fortune comporte, comme à l'ordinaire [1] *(fig. 3)*, au sommet un personnage trônant sous un dais ; à sa droite, quatre figures qui grimpent et s'élèvent sur la circonférence de la rose, tandis qu'à sa gauche quatre autres, symétriquement placées, sont précipitées tête première ; au bas du cercle un homme est couché horizontalement : sera-t-il appelé à gravir les échelons de fortune, ou vient-il d'en tomber ? Mystère [2].

Au-dessous, s'ouvre la porte, admirable au triple point de vue de la disposition architecturale, de la décoration ornementale et de l'iconographie.

Disposition architecturale.

La porte, en plein cintre, est flanquée de deux contreforts ou plus exactement de deux pylônes, découpés en une série de niches superposées et reliés entre eux, au-dessus de la voussure, par une large corniche. Ce type d'encadrement, fort élégant d'ailleurs, est unique [1] : aussi les critiques

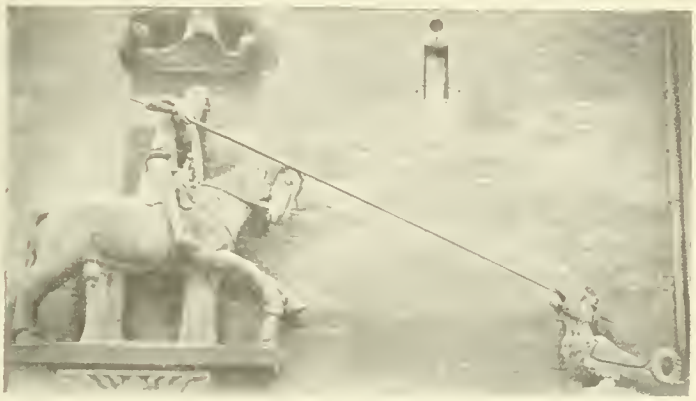


Fig. 2. — Saint Georges.

se sont-ils évertués à en expliquer l'origine. L'hypothèse la plus ingénieuse est celle de M. Karl Stehlin [3], d'après lequel cette structure originale a dû être inspirée de celle de l'arc-de-triomphe romain de Besançon, dit « Porte noire » ; si, en effet on détache, par la pensée, la porte St-Gall de la muraille qui la supporte, on se trouve en face d'une porte triomphale assez semblable, comme silhouette, au monument antique : tout hasardée qu'est cette hypothèse, elle se fortifie par cette considération qu'au XIIe siècle, l'évêché de Bâle dépendant de l'ar-

1. Voir les roues d'Amiens, de Beauvais, de Vérone, etc.

2. Autrefois certains critiques ont cherché à ces œuvres bizarres une signification plus ou moins subtile; mais les quatre vers léonins gravés autour de la rose de San Zeno de Vérone ne laissent subsister aucun doute sur l'interprétation de ces sujets, justement dénommés roues de fortune :

En ego fortuna moderor mortalibus una :
Elevo, depono, bona cunctis vel mala dono,
Induo natatos, denudo veste paratos,
In me confidit si quis, derisus abibit.

Nos pieux ancêtres proclamaient ainsi la fragilité des biens terrestres.

3. *Baugeschichte des Basler-Munsters*, herausgegeben von Basler Munsterbauverein, 1895. — Nous avons puisé dans ce remarquable ouvrage un grand nombre de renseignements.

1. On en retrouve cependant l'idée générale sur certains portails d'églises de Syrie, bien entendu sans aucune figure sculptée : nous ne saurions dire si c'est là une simple coïncidence, ou s'il existe une relation effective entre ces monuments et celui de Bâle ; les uns et les autres ont pu être inspirés par la vue des arcs-de-triomphe romains.

chevêché de Besançon, les relations religieuses, commerciales et sans doute artistiques devaient être fréquentes entre les deux villes.

Même privée de ce merveilleux encadrement, la porte serait encore extrêmement intéressante, comme le modèle peut-être le plus parfait de la porte romane allemande : nulle part on ne trouve mieux réunis les éléments caractéristiques de ce type si particulier : le tympan étroit, resserré en quelque sorte par la voussure, beaucoup plus

Fig. 3. Façade du transept septentrional du Munster de Bâle.

importante que lui [1] ; la voussure, divisée en une foule de boudins cylindriques, unis ou décorés, mais sans aucune figure sculptée [1] ; enfin et surtout, les ébrasements,

1. Voir les portes méridionales de Strasbourg, celle de la Schottenkirche de Ratisbonne, la porte des Grâces et la porte d'Or de Bamberg (commencement du XIIIe s.), etc. — Dans toutes ces portes, la largeur de la voussure est supérieure au rayon du tympan; dans les portes romanes françaises, même dans les œuvres bourguignonnes où la voussure est très développée, elle dépasse rarement la moitié de ce rayon. Nous ne parlons pas des portes de Poitou et de Saintonge, qui ont une voussure énorme, mais ne possèdent point de tympan.

1. Voir les mêmes édifices que ci-dessus, et en outre le Munster de Zürich. — La porte d'Or de Bamberg a bien, à la base de sa voussure, deux statues ; de même, la porte de la Schottenkirche de Ratisbonne ; mais ces statues, posées sur l'entablement de la corniche des ébrasements sont en quelque sorte des hors-d'œuvre, qui rompent l'harmonie de la structure du portail.

projetant en avant une rangée de colonnes entre lesquelles les statues s'abritent, se cachent pour ainsi dire [1], à l'encontre du système de l'école française qui, dès l'époque romane, adossait les statues en avant des colonnes [2]. En un mot, la porte St-Gall présente, harmonieusement réunis, et portés chacun à la perfection, tous les éléments spéciaux du type allemand, l'un des plus intéressants de l'architecture romane.

Décoration ornementale.

Si l'on passe à l'examen détaillé des diverses parties de la porte, l'admiration, pour changer d'objet, ne diminue en rien. A voir ces pilastres couverts de dessins ingénieux et délicats, ces chapiteaux aux profils variés dans leur galbe uniforme, on serait tenté de croire que MM. Reese et Wetterborn, qui ont restauré le Munster de 1880 à 1890 [3], ont refait et peut-être composé de toutes pièces certaines de ces sculptures ; pourtant il n'en est rien ; cette partie du monument, quoique la plus ancienne, était aussi la plus admirablement conservée. Non seulement les architectes modernes n'ont eu à remplacer aucune des statues de notre porte, mais, même en ce qui concerne les ornements, leur intervention s'est bornée à y redresser çà et là l'angle abattu d'une corniche ou la surface entaillée d'une moulure. Ce sont donc bien des originaux sans retouche, que nous avons sous les yeux: d'autant plus précieux sont les enseignements que peut nous fournir leur examen.

Fûts des colonnes. — Ces fûts, minces et élancés, d'un dessin assez simple, rappellent fort ceux de la porte Mantille de la cathédrale de Tournai. On remarquera qu'ils sont semblables deux à deux, symétriquement.

Les deux de l'extérieur (AA) sont unis ; les intermédiaires (BB), cannelés avec des pans alternativement larges et étroits ; les derniers (CC), très gracieux, sont décorés d'un enroulement en spirale d'un assez fort relief.

Chapiteaux. — Ces chapiteaux, bas et larges, constituent, malgré leur uniformité générale, des échantillons bien caractérisés des trois principaux types usités au XIIe siècle: le premier (D), arrondi du bas, carré du haut, présente sur sa masse pleine et renflée, un dessin de feuilles et de galons : c'est un chapiteau byzantin, qu'on croirait détaché d'une des colonnes de St-Vital de Ravenne ou de St-Marc de Venise ; la même forme a été adoptée, mais presque sans aucun ornement pour les minuscules chapiteaux des colonnettes, aux niches des deux pylônes. —

Les quatre chapiteaux suivants sont semblables deux à deux : les deux médians (EE) représentent, sur chaque angle de la corbeille, un aigle debout, détaché presque en ronde bosse : ce type, très décoratif, paraît essentiellement allemand : nous le retrouvons, à peine modifié, à la porte du Munster de Zürich [1] et à l'intérieur de

1. A Zürich, à la Schottenkirche de Ratisbonne, etc. les figures sculptées entre les colonnes sont de petite dimension et de faible relief : elles ne constituent guère que des motifs d'ornementation ménagés sur l'angle saillant de la pierre, comme sur certaines portes de Saintonge (abbaye des Dames, de Saintes, etc.). A Tournai (porte Mantille) elles deviennent plus importantes et mieux caractérisées ; mais c'est seulement à Bâle qu'elles trouvent leur plein développement.

2. Voir Chartres, Notre-Dame d'Étampes, S. Benoît-sur-Loire, St-Loup de Nantes, Corbeil, Bourges, etc... et ensuite toutes les portes gothiques de l'Ile-de-France. — En Allemagne, la seule porte romane qui présente cette disposition est la « porte d'Adam » de la cathédrale de Bamberg ; or il est reconnu que la statuaire de cette porte a été imitée, presque copiée sur celle de Reims.

3. Cette restauration, fort bien dirigée, a coûté près de 500.000 fr. dont une moitié a été fournie par une association spécialement créée à cet effet, le Munsterbauverein, et l'autre moitié par l'État.

1. Les aigles, à Zürich, ont une tête humaine.

plusieurs églises romanes des bords du Rhin. — L'autre type (FF) est moins spécialisé : ce sont des lions dressés, adossés, dont les cous se retournent pour aboutir, sur l'angle de la corbeille, à une tête commune ; sous leurs pieds de devant, qui se joignent, paraît une autre tête de lion. Ce modèle existe non seulement à Zurich, à Tournai et dans nombre d'églises allemandes, mais encore sur plusieurs façades de Poitou et de Saintonge (Vouvant, Civrai, Aulnay, etc.).

Fig. 4. — Porte Saint-Gall (photographie prise en 1886).

Le dernier chapiteau (G), formé d'un double étage de feuilles dont les supérieures seules ont une forte saillie, fait déjà pressentir la riche végétation des chapiteaux gothiques.

Corniches. — La corniche principale (H), très large, est ornée de feuilles entrelacées, d'un dessin robuste ; les petites corniches des étages inférieurs des pylônes (I) sont à peu près du même type ; celles qui surmontent les deux grandes niches (J) sont d'un dessin plus simple et plus large, comme il convient à un morceau destiné à être vu de plus loin ; les mêmes modèles sont

répétés symétriquement des deux côtés de la porte. — Enfin la grande corniche (K), qui couronne tout le système, est formée de plusieurs rangs contrariés de feuilles rondes dressées, rappelant les « écailles de poisson » de diverses toitures poitevines.

Pieds-droits et encadrement du tympan (LL). — Ce sont des rinceaux à faible relief, largement traités, dont chaque volute se termine par une fleur ou un fruit en forme de pomme de pin [1].

L'angle des pieds droits, arrondi (M), présente une natte très curieuse de galons perlés et de rameaux de feuillage.

Voussure. — Tous les cordons de la voussure sont formés de boudins unis, séparés l'un de l'autre par une moulure ; la dernière archivolte est encadrée d'une gorge peu profonde semée de boutons (N).

Piédestaux. — Entre les colonnes des ébrasements, les statues des évangélistes, que nous examinerons tout à l'heure, sont portées sur des piédestaux cubiques engagés dans la muraille, et projetant leur angle en avant : les deux faces libres (OO) sont ornées comme suit : immédiatement au-dessous de la statue, une rosace géométrique ou végétale largement traitée ; puis, en descendant et jusqu'à la base, courent des rinceaux de feuilles, d'un dessin riche, mais un peu lourd.

Il semble que les architectes n'aient voulu laisser aucune surface dépourvue de sculptures : c'est ainsi que les faces latérales des pylônes, partout où elles ne sont pas ajourées, ont été couvertes d'ornements très particuliers, dont l'exécution est singulièrement soignée pour des parties aussi peu apparentes : ce sont des entrelacs de galons tressés et nattés à jour, formant les combinaisons les plus variées.

Vantaux. — Jusqu'à ces dernières années une seule partie détonnait dans ce merveilleux ensemble : les vantaux de bois [1], assez simples d'ailleurs, rappelaient plutôt par leurs lignes la menuiserie du XVIIIe siècle que celle du XIIe siècle. — En 1889, le « Münsterbauverein » (association pour la restauration de la cathédrale) a fait exécuter [2] les portes de bronze actuelles sur les dessins de M. Em. La Roche ; fondus dans un atelier de Rome, ces vantaux ont été mis en place à la fin de 1892. Ils sont divisés en caissons carrés, séparés par des galons et dans lesquels sont inscrits des octogones timbrés de fleurons variés : cette ornementation est bien en harmonie avec la décoration lapidaire qui l'entoure. Au bas des vantaux, dans deux cartouches, on lit cette belle inscription en caractères gothiques :

ich bin die thuer so jemand durch
mich eingehet der wird selig werden [3].

Analyse iconographique.

LINTEAU : *Vierges sages et Vierges folles.* — Il n'est guère de sujet qui ait été traité plus souvent aux portes des églises, et sur des parties plus diverses de ces portes, que le parabole des Vierges sages et des Vierges folles, image symbolique tout à la fois de l'entrée dans l'église et dans le royaume céleste.

Au XIIe siècle, nous la trouvons à la voussure des façades poitevines et saintongeaises [4] : alors l'Époux, sous les traits

1. Sur le mur extérieur de l'abside, on trouve des rinceaux de la même facture, mais beaucoup plus intéressants, car ils encadrent toute sorte d'animaux, des scènes de chasse, des personnages de divers métiers, etc.

1. Représentés sur la fig. 34, photographie prise en 1886.

2. Une somme de 20.000 fr. — lui avait été léguée à cet effet par la veuve d'un de ses principaux membres. — Nous devons ces renseignements, entre beaucoup d'autres, à l'obligeance de M. Arnold von Salis, pasteur du Münster.

3. Je suis la porte quiconque par
moi entre sera sauvé.

4. Civrai. Fenioux, Argenton-Château, Aulnay, etc.

du Christ, occupe le sommet de l'archivolte : il bénit les cinq Vierges prudentes échelonnées à sa droite et leur remet parfois une couronne.

Cette disposition est encore suivie par quelques architectes au début du XIIIe siècle [1] ; mais déjà à cette époque et encore à la période suivante, dans l'Ile de France et les provinces voisines, le même sujet occupe les pieds droits de la porte principale ou porte du Jugement [2] ; les Vierges sont disposées en deux rangées

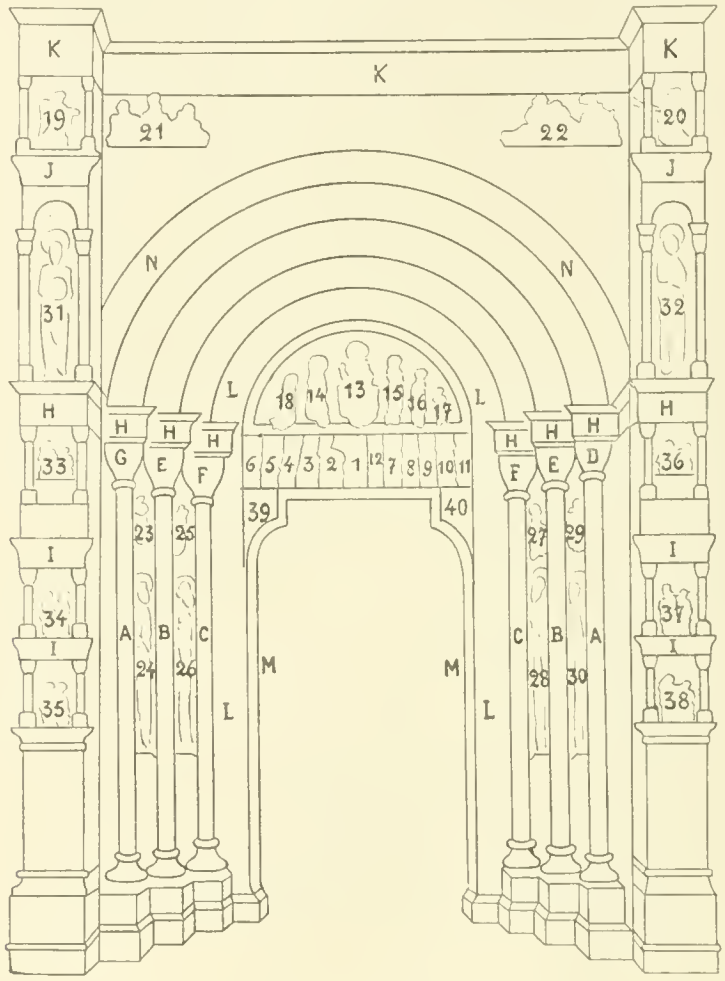


Fig. 5. — Schéma de la porte Saint-Gall.

verticales : au-dessus des sages, on voit la porte ouverte ; au-dessus des folles la porte fermée, même verrouillée ; quelquefois l'artiste complète le tableau en opposant le bon arbre qui porte de bons fruits à l'arbre stérile qui sera coupé et jeté au feu [1]. En aucun cas l'Époux ne paraît : peut-être l'imagier a-t-il craint que cette figure ne fît double emploi avec le Souverain Juge représenté sur le tympan.

1. Amiens.

1. Trèves (Notre-Dame) et Laon.

2. St-Denis, Paris, Amiens, Sens, Auxerre, Châlons-sur-Marne (Notre-Dame), etc.

Au XIVe siècle, nous trouvons bien encore la parabole représentée à la voussure de St-Père-sous-Vézelay; pourtant en général à cette époque, surtout dans les pays allemands, ce sujet a pris un tout autre développement et, figuré par de grandes statues, il occupe les niches des ébrasements (1). En même temps, il s'augmente et peut-être par raison de symétrie, on oppose le Prophète (Mahner) (2) qui accompagne les Vierges sages au Tentateur qui séduit les folles (3).

Dans ce rapide regard jeté à travers les divers siècles et les diverses écoles, nous n'avons aperçu aucune porte où ce sujet ait été traité sur le tympan ou sur le linteau, comme à Bâle; bien plus, la parabole figurée ailleurs par des personnages isolés, presque sans lien entre eux, est ici exceptionnellement mise en action, et cela, avec une naïveté charmante. Voici en effet :

1. — L'Époux qui, debout près de la porte de la maison, accueille et bénit les Vierges prudentes.— (On remarquera qu'il n'est pas nimbé.)

2 à 6. — Celles-ci, au nombre de cinq, conformément au récit évangélique exactement suivi sur ce point par les imagiers de la période romane, s'approchent avec des attitudes variées : la première s'incline avec respect; les deux suivantes conversent entre elles ; les deux dernières présentent, non sans quelque ostentation, leurs lampes allumées.

Toutes ont la tête couverte d'un capulet.

7 à 11. — De l'autre côté de la porte, les cinq folles, nu-tête (4) tenant renversées leurs lampes vides, s'approchent, l'air inquiet. La première essaie vainement de tirer le loquet de...

12... la porte de la maison de l'Époux, porte sévère aux grosses pentures de fer.

Tympan : le Christ entouré de Saints. — 13. — C'est ici le Christ docteur (1), ou le Christ glorieux : nous n'osons dire le Christ juge car, bien que le voisinage de la résurrection des morts (nos 19 et 20) semble appeler cette interprétation, nous ne trouvons ici aucun des attributs du Souverain Juge. La tête entourée d'un nimbe crucifère orné, il est assis de face sur un siège en X, dont les bras sont curieusement sculptés, à leur extrémité, en têtes de chiens ; ses pieds nus sont posés à terre ; d'une main, il tient ouvert sur son genou le Livre de vie ; de l'autre, il élève une petite croix de résurrection à large banderole.

14. — A sa droite est debout, avec un geste d'adoration, S. Pierre, portant sur l'épaule sa grosse clef ouvragée.

15. — A sa gauche, également debout et nimbé, un saint barbu, sans attribut. — On peut penser qu'il s'agit de S. Gall, ou encore du patron du personnage suivant, sur lequel il attire, en le désignant du doigt, l'attention du Christ.

16, 17 et 18. — Ces trois figures représentent évidemment des personnages du XIIe siècle qui ont pris part à l'érection du portail. Les deux premiers, debout, doivent être des bienfaiteurs : il semble que ce soient des ecclésiastiques, bien que le second, le plus petit, tienne d'une main

1. Strasbourg, Berne, Fribourg-en-Brisgau, Nuremberg (St-Sébald).

2. Il est difficile de reconnaître l'Époux dans ce personnage qui n'est pas nimbé ; pourtant à Bâle même, l'Époux ne porte pas de nimbe.

3. Strasbourg, Fribourg-en-Brisgau.

4. Cette différence entre les unes et les autres est intentionnelle : on la retrouve sur beaucoup de monuments du XIIe siècle : l'imagier a voulu caractériser par là la réserve et la sévérité de tenue des Vierges sages, opposées à la légèreté des folles.

1. Sauf le détail très particulier de la croix de résurrection, cette figure rappelle les Christ docteurs d'Aulnay et de Melle.

une sorte de sceptre ou de bâton court ; il pose l'autre sur l'épaule de son compagnon. — Le troisième, agenouillé à l'extrémité opposée du tympan, présente des deux mains le modèle en réduction d'une porte : c'est sans doute le maître de l'œuvre inconnu qui a construit la porte St-Gall.

Sommet de la porte : résurrection des morts. — 19 et 20. — Dans chacune des deux niches supérieures des pilastres, un ange, fléchissant le genou et tenant sur l'épaule un sceptre ou une baguette, sonne d'un énorme olifant.

21 et 22. — Devant eux, plaqués sur la partie nue de la muraille, huit minuscules ressuscités, divisés en deux groupes inégaux, sortent de leur tombeau ; ils enjambent leur pierre sépulcrale ou s'asseoient dessus ; tous, avec une hâte comique, s'empressent de se vêtir : tel passe sa chemise ; tel autre enfile son haut-de-chausses ; celui-ci met un soulier ; celui-là, déjà encapuchonné, n'a pas encore son pantalon, et s'évertue à réparer ce singulier oubli.

On peut s'étonner de trouver une Résurrection des morts ainsi isolée sans l'accompagnement naturel du Jugement dernier : c'est un prologue sans conclusion. Certes, nous savons qu'à l'époque romane les imagiers simplifiaient, abrégeaient souvent cette grande scène (1) pour laquelle ils n'employaient guère la nombreuse et presque invariable figuration à laquelle s'astreignirent leurs successeurs des XIIIe et XIVe siècles. Néanmoins ici ce n'est plus une simplification, c'est une véritable suppression du sujet principal, qui serait inexplicable si l'on ne considérait la relation étroite que les imagiers semblent avoir établie entre la scène du Jugement et la parabole des Vierges folles : dans un cas comme dans l'autre, les bons sont accueillis, les mauvais repoussés, et l'Époux, comme le Souverain Juge, emprunte presque toujours les traits du Christ : le parallélisme est rigoureux. Aussi, sauf de rares exceptions (1), trouvons-nous toujours la parabole sur les portes consacrées au Jugement ; ce sont généralement les portes principales, mais là même où, exeptionnellement, le Jugement est figuré sur une entrée latérale (2), les Vierges sages et folles sont reportées à cette même entrée. — On est donc en droit de supposer avec quelque vraisemblance qu'aux yeux de l'artiste bâlois, la parabole placée au linteau symbolisait assez le Jugement pour motiver l'adjonction de la Résurrection des morts, sans qu'il fût nécessaire d'y ajouter le Pèsement des âmes, le Paradis et l'Enfer.

Ébrasements : les Évangélistes. — Entre les colonnes des ébrasements s'abritent les quatre Évangélistes, surmontés du Tétramorphe. Ces grandes statues, malgré leur roideur, commune à toutes celles du XIIe siècle, ont une vigueur, une vérité d'attitudes saisissante dans leurs longs vêtements empesés à petits plis ; les quatre animaux, figurés de façon fort originale, assis sur un plan presque vertical, ont aussi plus de vie qu'à l'ordinaire, sans pour cela tomber dans la trivialité comme cela sera souvent le cas, dans les siècles suivants surtout (3).

1. Beaulieu (Corrèze), Saint Jouin-de-Marnes.

1. Notre-Dame de Trèves (commenc. du XIIIe siècle), St-Père-sous-Vézelay, St-Sébald de Nuremberg (XIVe siècle) : cette dernière porte (Braûtthür), ne se prêtait guère, faute de tympan, à la représentation du Jugement. On en peut dire autant des portes du XIIe siècle en Poitou et en Saintonge. Quant à St-Étienne de Sens, où nous trouvons aussi les Vierges, le tympan actuel ne remonte qu'au XIVe siècle ; et le tympan primitif représentait presque certainement la scène du Jugement.

2. Laon, Strasbourg.

3. St-Thibault de Thann (porte), Strasbourg (vitrail), Hildesheim (cuve baptismale), etc., où l'artiste combine de façon grotesque la forme humaine avec la forme animale.

23. — L'ange, nimbé, est assis sur un trône ; ses pieds reposent sur un scabellum ; entre ses mains, une banderole déroulée.

24. — S. Matthieu, barbu, tient un phylactère. Son nimbe est cerclé d'un rang de perles ; il est vêtu d'une robe richement brodée et chaussé de sandales.

25. — L'aigle, nimbé, déroule une banderole.

26. — S. Jean : même description que pour S. Matthieu. — On remarquera que,

Fig. 6. — Porte Saint-Gall. — Détail de l'ébrasement et du pylône droits.

par exception, cet évangéliste est représenté barbu.

27. — Le lion, ailé, nimbé, est assis de côté et tient une banderole.

28. — S. Marc : comme S. Matthieu.

29. — Le bœuf, ou plutôt le veau (il n'a pas de cornes), ce qui est plus conforme à la tradition ; il est ailé et nimbé ; assis de face, il tient maladroitement entre ses pieds une banderole.

30. — S. Luc : sa longue barbe est divisée en nattes frisées à leur extrémité. — Mêmes détails que S. Matthieu.

Grandes niches des pilastres : — 31. —

S. Jean-Baptiste, debout, couronné d'un nimbe orné ; il a une longue barbe unie et de longues mèches de cheveux tombent sur ses épaules. Il a pour tout vêtement le manteau de poil enroulé autour de lui et croisé par-devant sur ses jambes nues. Dans ses mains paraît l'Agneau de Dieu, portant la croix de Résurrection et entouré d'un grand nimbe.

32. — Un Saint diacre, nimbé, imberbe, et souriant ; sa main joue avec le bout de son étole. Vu l'absence du gril traditionnel, il ne peut s'agir ici de S. Laurent ; on peut hésiter entre S. Étienne et S. Vincent ; ce dernier semble avoir été particulièrement honoré à Bâle : un retable en pierre de la cathédrale retrace sa légende.

Petites niches des pilastres : les œuvres de miséricorde. — Voici, au point de vue iconographique, la partie la plus curieuse du monument, car le sujet traité est sans précédent.

Dès le XIIe siècle, sans doute, les imagiers se sont plu à nous montrer sur les façades d'église (1) les Vertus, auxquelles ils opposaient les Vices : c'était alors une série invariable de six figures (2) représentées d'une manière purement conventionnelle. — Au XIIIe siècle, la série, surtout dans l'Ile-de-France (3), s'est complétée jusqu'au nombre de 12 (4) dans un nouveau cadre presque aussi invariable que le premier ; là les vices étaient mis en action, mais les vertus n'étaient encore représentées que par des emblèmes.

A Chartres (porte gauche du transept nord) l'imagier a fait preuve d'une plus grande originalité : il a réuni en diverses suites les vertus théologales et cardinales, les fruits du Saint-Esprit, les béatitudes, les actes de la vie active et de la vie contemplative : toutes ces séries, sauf la dernière, sont encore composées de figures conventionnelles, dont la signification ne se révèle que par des emblèmes ou des inscriptions.

Par cette rapide énumération, on voit que les artistes du moyen âge se sont ingéniés à montrer sous toutes leurs formes l'image des différentes vertus : il est d'autant plus singulier que les Œuvres de Miséricorde n'aient trouvé place sur aucune autre porte que sur celle de Bâle. Nul sujet pourtant ne se prêtait mieux à une représentation pittoresque, parlant à la fois aux yeux et à l'esprit, du moins si on la concevait comme l'a fait notre maître imagier : brisant en effet avec les traditions, il n'a eu recours à aucun symbole conventionnel, mais a mis en action, a pris sur le vif les scènes caractéristiques des Œuvres de Miséricorde. Habitués à l'art moderne, qui tend à se rapprocher de la nature, nous trouvons aujourd'hui ce procédé simple et facile ; mais au XIIe siècle il a fallu, pour arriver à cette conception, un effort considérable. Aussi ne saurait-on trop examiner ces six tableaux (1).

33. — Une noble dame, vêtue d'une longue robe à larges manches, remet une sorte de plat couvert à un petit mendiant barbu : c'est sans doute la nourriture donnée à ceux qui ont faim.

34. — Accueillir les pèlerins : une dame, semblable à la précédente, entr'ouvre la porte de sa maison et reçoit sur le seuil un pèlerin vêtu de peaux de bêtes et appuyé sur un bâton de voyage.

1. Aulnay, Argenton-Château Angers (St-Aubin), Fenioux, Parthenay (la Couldre), Tournai, etc.

2. Castitas-Luxuria, Patientia-Ira, Humilitas-Superbia, Largitas-Avaricia, Concordia-Discordia, Fides-Idolatria.

3. Paris, Amiens, Chartres, Metz (série incomplète).

4. Courage, Patience, Douceur, Concorde, Obéissance, Persévérance, Foi, Espérance, Charité, Justice, Prudence, Tempérance, — et leurs contraires.

1. La septième Œuvre de Miséricorde (donner à boire aux altérés) a été omise par raison de symétrie.

35. — Un prince couronné, ayant une aumônière suspendue à sa ceinture, donne une tunique ou une chemise à un pauvre, nu jusqu'à la ceinture ; celui-ci, sans perdre une minute, passe ce vêtement : vêtir ceux qui sont nus.

36. — Ensevelir les morts, ou peut-être soigner les malades : le corps d'un homme barbu, qui semble raide, mais dont les yeux sont ouverts, est étendu sur un grabat, les jambes recouvertes d'un drap. Une femme, voilée comme une religieuse, s'empresse auprès de lui et lui soulève la tête.

37. — Visiter les captifs : un prisonnier est enfermé dans une tour à peine plus haute que lui ; par une sorte de fenêtre il passe la tête et les mains pour prendre un pain rond que lui apporte une dame vêtue comme celle des n°s 33 et 34.

38. — Secourir les infirmes : une dame voilée (dont la face et une main sont brisées) présente une écuelle à un paralytique, qui mendie, appuyé sur deux béquilles.

39 et 40. — Sur la face antérieure des pseudo-corbeaux qui soutiennent le linteau, sont sculptés en très faible relief deux griffons.

Nous avons décrit toutes les parties de cette porte, dont aucune, pour ainsi dire, n'est restée sans sculptures ; mais ce que ne peut rendre aucune description, aucune photographie même, c'est le style à la fois naïf et puissant, simple et majestueux de ces statues : pour s'en faire une juste idée, il faut aller les contempler longuement, dans l'atmosphère de la vieille cathédrale, sous l'ombre sévère de ses hautes murailles.

G. Sanoner,
Paris.

L'Art chrétien monumental.

NOUS prévenons les érudits que les pages qui vont suivre ne leur apprendront rien ; tout au plus pourront-elles raviver leurs souvenirs. Mais à côté de beaucoup de savants archéologues, notre *Revue* compte comme lecteurs des débutants dans les études d'art et d'archéologie, des étudiants, des praticiens, des séminaristes, des gens du monde et des membres du clergé, qui désirent y trouver autre chose que des thèses approfondies sur des questions spéciales. Ils nous ont souvent prié d'exposer méthodiquement les éléments de l'archéologie chrétienne. Pour satisfaire le désir si légitime de cette catégorie intéressante de nos abonnés représentant surtout la jeunesse, et par conséquent l'avenir, nous croyons devoir entamer une série d'articles didactiques. Nous plaçant pour le moment au point de vue de l'art monumental, nous parcourrons toutes les époques de la civilisation chrétienne, et traiterons successivement de l'art latin, byzantin, roman et gothique.

L'Art monumental latin.

BIBLIOGRAPHIE.

Ciampini, *Vetera monumenta*, 3 vol. in-fol. Rome 1747.

Armellini, *Lezioni di archeologia cristiana*. Rome, 1898.

Dr H. Hubsch, *Monuments de l'architecture chrétienne de Constantin à Charlemagne*. In-f°.

Garucci, *Storia del arte cristiana*. Prato, 1873.

H. Marucchi, *Éléments d'archéologie chrétienne*. 3 vol. in-8°. Rome, Desclée, 1889.

X.-B. de Montault, *Guide des catacombes de Rome*.

J.-B. de Rossi, *Inscriptiones urbis Romæ*. 2 vol. in-fol. Rome, 1861-88.

A. Pératé, *L'archéologie chrétienne*, in-8°. Paris, Libr. réunies, 1892.

E. Müntz, *Les sources de l'archéologie chrétienne*. (*Mélanges de l'École de Rome, 1880.*)

Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien*. 6 vol. in-8°, 1872.

A. Kempeneers, *Les types des églises bâties par et depuis l'empereur Constantin*. In-8°, Liége, 1841.

F. X Kraus, *Realencyklopadie der christlichen Alterthümer*. Fribourg, 1880.

Le même, *Geschichte der Christlichen Kunst*. Fribourg, Herder, 1902.

E. Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*. 2 vol. in-8°. Louvain, Fonteyn.

A. Blavignac, *Histoire de l'architecture sacrée du IVe au Xe siècle*, dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion. In-4°, 1853.

R. Cattaneo, *L'architettura in Italia del seculo VI al mille circa*. Venise, Ongania, 1889. Traduction française par Le Monnier. Ibid. 1890.

Bourassé, *Dictionnaire d'archéologie sacrée*, 2 vol. Grand in-8°. Migne, 1851.

E. Bertaux, *Rome : de l'ère des catacombes à l'avènement de Jules II*. Petit in-4°. Paris, Louvens, 1904.

A. Gosset, *Évolution historique des églises chrétiennes* (dans la *Revue générale de l'architecture de C. Daly, 1886*).

Salmon, *L'art chrétien aux dix premiers siècles*. In-8°. Desclée, 1890.

Martigny, *Dictionnaire d'antiquités chrétiennes*. Paris, 1877.

Bulletino di archeologia cristiana.

Wilpert, *Principienfragen der Christlichen Archäologie*, 1892.

CATACOMBES.

Bosio, *Roma sotterranea*. In-fol. Rome, Severann, 1632.

Boldetti, *Observazioni sopra i cimiteri dei SS. Martiri*. 2 vol. in-fol. Rome, 1720.

de Rossi, *Roma sotterranea cristiana*, Rome, 1864-1877.

Th. Roller, *Les catacombes de Rome*. Paris, Morel, 1879-1881. 2 vol. in-fol.

J. Spencer Northcote et W. R. Brownlow, *Rome souterraine*. In-8°. Paris, 1872. (Traduit par P. Allard.)

P. Allard, *L'archéologie chrétienne à Rome ; la maison des martyrs*. In-8°. Paris, Sorger, 1895. (Le *Correspondant* du 25 déc. 1894.)

L. Perret, *Les catacombes de Rome, architecture, peinture*. 6 vol. in-fol. 1850-1855

Krauss, *Roma sotterranea*.

D. A. Weber, *Die Römischen Katakomben*. Rome, Pustet, 1900.

Schultze, *Archæologische Studien*. Leipzig, 1880.

— *Die Katakumben*, 1882.

Northcote et Brownlow, *Rome souterraine*. Trad. de P. Allard. Paris, 1872.

A. Pillet, *Les catacombes de Rome* (cimetière de Calliste). In-18°.

Gaston Boissier, *Cimetière de Calliste* (dans la *Revue générale*, 1869). 2 vol.

H. de l'Épinois, *Les catacombes de Rome*, addit. par P. Allard.

I. — STYLE LATIN D'ITALIE.

Style latin, style byzantin.

Dès son origine l'art chrétien se divise en deux styles bien distincts.

Le premier, qu'on appelle le *style latin*, fut adopté par l'Église latine dans l'Italie, l'Illyrie, la Dalmatie et dans toute l'Europe occidentale. Il est caractérisé par l'*imitation de l'architecture romaine* et par l'adoption du *plan basilical* pour les églises [1].

L'autre style, formé d'un mélange d'éléments romains et orientaux, prit consistance à Ravenne et à Constantinople et s'y développa. On lui donne le nom de *style byzantin*. Il est basé surtout sur l'emploi de la *coupole sur pendentifs* et du *plan en croix grecque*.

Entre la basilique latine et l'église à coupole byzantine, se place le type intermédiaire de l'*église ronde* en Occident.

Nous appellerons, avec E. Reusens et d'autres auteurs, *latino byzantine* la période que M. Lubke nomme celle de l'*art chrétien primitif*, et qui embrasse ces deux styles, contemporains quant à leur origine.

Le style *byzantin*, caractérisé par une grande stabilité dans ses formes traditionnelles, s'est maintenu jusqu'à la fin du moyen âge, tandis que le style latin a fait place au roman, puis au gothique.

Albert Lenoir a proposé, en 1834, de donner le nom de style latin à l'art mérovingien. Nous maintiendrons ce nom (avec beaucoup d'auteurs) pour la période qui s'étend depuis la décadence gallo-romaine jusqu'à l'époque carolingienne.

Le style latin, tel que nous l'entendons, a régné en Occident jusqu'au IXe siècle.

Son *nom* vient de ce qu'il a été employé dans les pays où la langue latine était la langue ecclésiastique et vulgaire, et qu'il a régné à peu près aussi longtemps que cette langue.

Chronologie.

Quelques dates historiques de la période latine sont utiles à rappeler, pour suivre l'histoire de l'art à cette époque.

Année 312. — Conversion de l'*empereur Constantin*. Par l'édit de Milan (315), la liberté est rendue à l'Église ; le culte chrétien devient public ; de nombreuses basiliques s'élèvent dans l'empire.

— 395. — *Invasion des Barbares.*

— 476. — *Chute de l'empire d'Occident.*

— 489 493. — L'Italie est envahie par Théodoric, roi des Ostrogoths ; Théodoric prend le titre de roi d'Italie ; il établit sa résidence à Ravenne, et y élève des monuments importants.

— 500. — *Fondation de l'Ordre de Saint-Benoît.* Des monastères s'établissent en grand nombre dans la chrétienté. Les moines, surtout les bénédictins, prennent la direction de l'architecture et des autres arts.

— 569. — Les *Longobards* s'emparent de l'Italie du Nord, et se fixent à Milan. Leur reine Théodelinde (584-628), protège les arts

— 772. — *Avènement de Charlemagne.*

Origines de l'architecture chrétienne.

La décadence de l'art romain se poursuivit durant les premiers siècles de l'ère chrétienne. L'art antique était épuisé, et l'on ne pouvait s'attendre à des créations architecturales nouvelles de la part des chrétiens, réduits par la persécution à se cacher sous terre. Il se passa longtemps avant que le christianisme pût inaugurer l'art nouveau. Né sous Auguste au temps de la splendeur de l'art romain, il resta longtemps enfoui dans les catacombes.

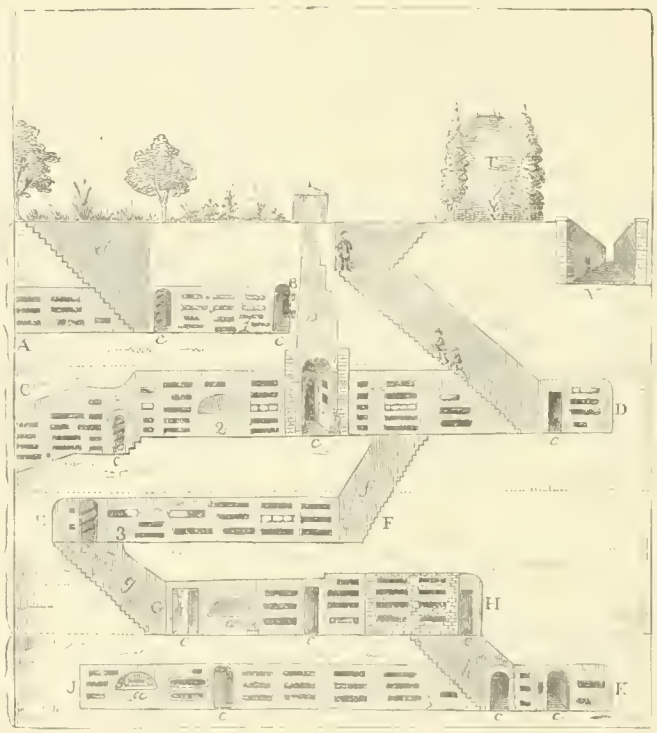
1. V. L. Courajod, *Leçons de l'École du Louvre*, publiées par MM. H. Lemonnier et A. Michel, t. I, p. 264.

Quand le nouveau culte eut le droit de paraître au grand jour, il adopta forcément la forme extérieure de l'architecture païenne ; et lorsque enfin ses adeptes purent élever des églises, ils se servirent des matériaux et des formes qu'ils avaient sous les yeux, abandonnant au temps et aux besoins nouveaux le soin de préparer les éléments d'un art chrétien vraiment original, qui devait plus tard sortir de l'ancien.

Les Catacombes.

Les chrétiens se contentèrent pendant plus de deux siècles, pour l'inhumation de leurs morts et la célébration de leurs mystères, d'excavations pratiquées dans les immenses souterrains qu'ils s'étaient creusés successivement sous le sol de Rome.

Galeries. — Elles étaient formées d'étroits couloirs s'étendant sur plusieurs lieues de développement, formant plusieurs étages souterrains, et constituant un inextricable



Coupe sur le cimetière de Calliste. — Galeries.

labyrinthe. C'est aux flancs de ces galeries qu'ils pratiquaient leurs sépultures, consistant en *loculi*, selon l'appellation moderne (on disait autrefois *locus*, *loca*) [1], ou niches oblongues creusées dans le tuf, étagées sur toutes les parois et fermées par des plaques de marbre. Les martyrs avaient leur tombeau dans des chambres nommées *cubicula* ; ce tombeau était abrité sous l'*arcosolium*, c'est-à-dire sous une arche pratiquée dans une des parois de la chambre funéraire.

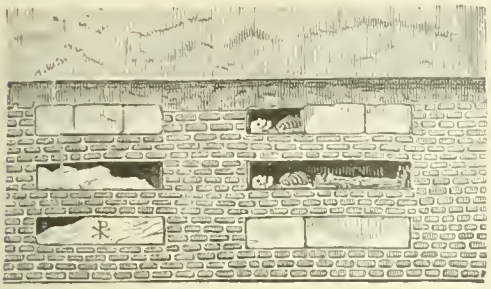
La chambre et les galeries étaient ornées de peintures symboliques.

On trouve encore des sépultures intactes avec quantité de peintures dans la catacombe de Comodilla découverte en 1904 [1].

1. Barbier de Montault, *Guide aux catacombes*. — Marucchi, *Éléments d'Archéologie*.

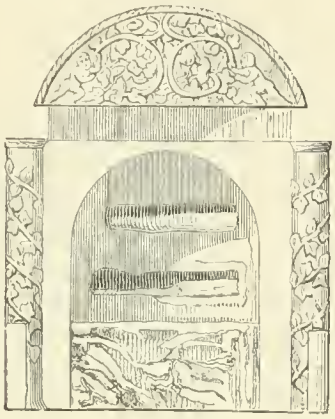
1. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1904, p. 253.

Les galeries des catacombes ne sont nullement des galeries de carrières utilisées après coup, comme on l'a parfois avancé. Il suffit pour s'en convaincre de comparer



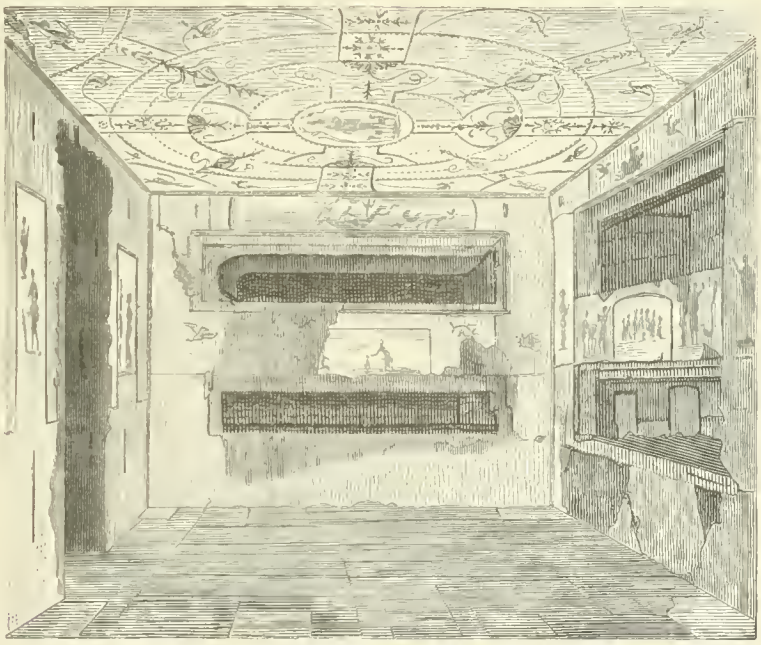
Niches superposées aux catacombes de Calliste.

leurs plans à celui des anciennes carrières romaines. Dans celles-ci, l'on a suivi les irrégularités propres à la nature variable des tufs rencontrés ; celles des catacombes, au contraire, ont des tracés rectilignes et relativement réguliers qui témoignent d'un but tout différent. D'ailleurs, des trois sortes de tufs du sol romain (le lithoïde,



Arcosolium au cimetière de Calliste.

le friable et le granulaire), les deux premiers seuls étaient exploités par les



Oratoire au cimetière de Calliste.

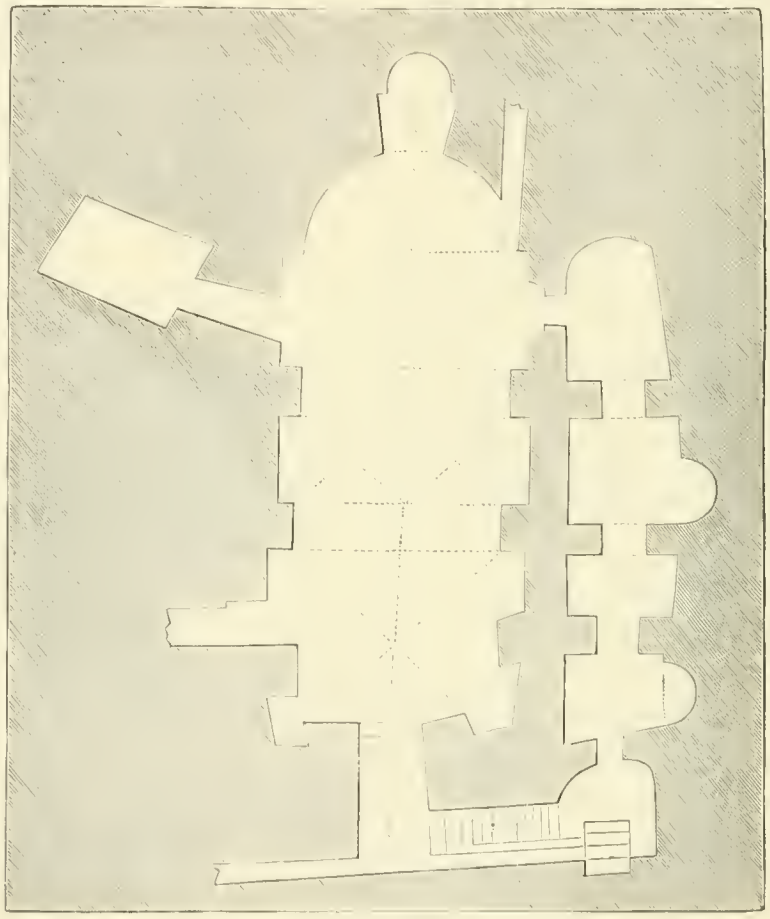
Romains, et c'est dans le dernier que les chrétiens ont creusé leurs galeries.

Oratoires. — Des chambres plus spacieuses formaient des oratoires ; elles pouvaient contenir au plus environ 80 fidèles. Les saints mystères s'y célébraient en secret. Elles étaient relativement élevées. L'autel était le tombeau d'un martyr, cons-

tituant ce qu'on appelait une *confession*. L'art n'était représenté dans ces temples que par les peintures murales qui ornaient les parois, revêtues de stuc. La crypte de S. Hermès constitue un des exemples les plus complets de ce genre d'oratoires.

Plus tard furent construites de vraies églises comme la crypte de Priscille, qui est voûtée, et comme celles des SS. Nérée et Achillée et de S. Clément et autres, enracinées aux catacombes mêmes, à moitié souterraines ; elles communiquaient avec les galeries, mais émergeaient du sol et étaient éclairées par des baies verticales.

Les oratoires des catacombes offraient déjà en germe quelques-unes des dispositions qui devaient se développer dans la *basilique* : l'*arc triomphal* à l'entrée du chœur, le *presbytère* en forme d'abside, le *chancel* en avant de celui-ci, la forme oblongue, etc., dispositions qu'on rencontre dans la crypte de S. Hermès [1].



Plan par terre de la crypte de saint Hermès.

Des catacombes existent ailleurs qu'à Rome, notamment en Sicile, à Syracuse [1], même en Gaule [2], à Marseille, etc.

On a trouvé dans les catacombes de Sicile des hypogées à trois nefs.

1. V. *Les catacombes*. par E. Reusens. *Académie d'Archéologie belge*, 1866, p. 5. — *Revue de l'Art chrétien*, 1892, p. 354.

1. V. Dr J. Fuhrer, *Forschungen zur Sicilia sotterranea*, in-4°, Munich, 1887.

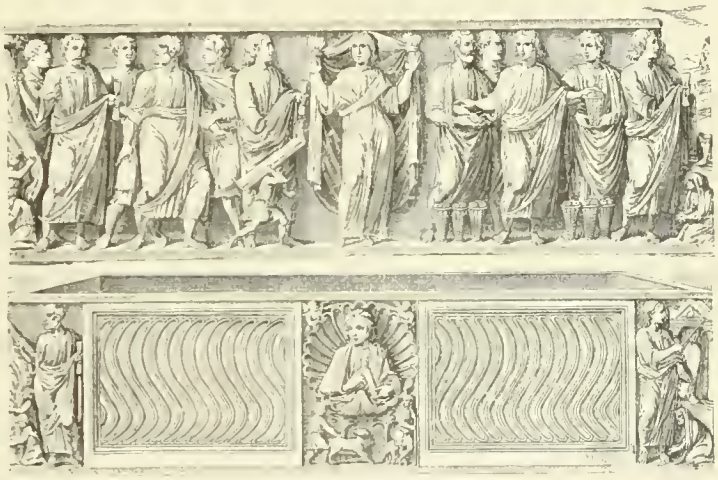
2. V. Le Maître. *Les catacombes de la Gaule chrétienne*. *Revue de l'Art chrétien*, 1902, p. 278.

Sarcophages. — Les chrétiens continuèrent à faire usage, comme les païens quand ils n'incinéraient pas les corps, de cercueils en pierre nommés *sarcophages.* Ainsi la partie la plus ancienne du cimetière de Domitilla avait été faite pour recevoir, non pas des niches creusées dans les parois, mais bien des sarcophages. Mais durant la persécution, ce mode de sépulture parut souvent trop luxueux, même pour les martyrs les plus vénérés. On se contenta parfois de tailler le tombeau à même la roche et de le

Sarcophage strigillé au cimetière de Calliste.

recouvrir de la tablette sur laquelle on offrait, dans l'arcosolium, le saint Sacrifice. C'était la sépulture dite *a mensa.*

Les plus simples des sarcophages étaient ornés sur leur flanc de *strigiles;* une inscription courait sur la tranche du couvercle. D'autres étaient ornés de monogrammes et de bas-reliefs. On voit au Vatican des tombeaux *bisomes* (de deux époux) ornés de leurs portraits dans un médaillon en forme



Sarcophage trouvé au Vatican.

de bouclier *(imagines clypeatae).* Quelquefois les deux personnages sont debout et se donnent la main comme dans le sarcophage de Probus. Quelquefois encore les sarcophages avaient leurs flancs couverts de bas-reliefs historiques ou symboliques.

Les Basiliques.

Églises à ciel ouvert. — A la suite de la conversion de l'empereur Constantin et de l'édit de Milan (313), qui donnait la paix à l'Église, les temples chrétiens s'élevèrent à l'air libre dans toute l'étendue de l'Em-

pire romain. L'architecture chrétienne inaugura une ère nouvelle et glorieuse.

Partout s'élevèrent de somptueuses basiliques dressant leur maître-autel sur la tombe vénérée des martyrs. A Rome, le pape Sylvestre III éleva la basilique constantinienne, l'église-mère, la basilique vaticane, où reposent saint Pierre et les papes des deux premiers siècles et la basilique de Saint-Paul, abritant les reliques de l'apôtre des Gentils. Une multitude d'autres églises s'élevèrent dans la chrétienté.

Dès le IVe siècle, Rome posséda les quatre basiliques patriarcales : Saint-Pierre, St-Jean de Latran, Ste-Marie-Majeure et St-Paul hors les murs, sans compter une multitude d'autres, à Rome, en Italie, en Orient, en Gaule même, où il faut citer surtout St-Irénée de Lyon et la basilique de Trèves.

Ce mot basilique a pris depuis deux significations distinctes : une signification *architecturale* qui s'applique à une forme de bâtiment bien caractérisée, et une signification *canonique* qui rappelle un privilège.

La forme de l'édifice fut celle de la basilique profane, qui, après avoir été la salle royale, puis un tribunal, devint une bourse accompagnée du prétoire, où se jugeaient les contestations fréquentes du commerce. Deux rangs de colonnes formant trois nefs, un hémicycle au fond séparé par une clôture du reste du vaisseau, une superstructure en charpente, des proportions élevées et de larges dimensions, tels sont ses caractères architecturaux.

Par sa signification canonique, le mot basilique exprime une primauté d'honneur décernée par le Saint-Siège. On distingue les basiliques *majeures* ou *patriarcales*, et les basiliques *mineures*.

Les basiliques majeures, nommées aussi patriarcales, sont, à Rome, Saint-Jean-de Latran, Saint-Pierre au Vatican, Sainte-Marie-Majeure, Saint-Paul hors les Murs et Saint-Laurent hors les Murs, corrrespondant aux cinq grands patriarcats du monde catholique. La basilique de Saint-François, à Assise, est également basilique majeure.

A Rome on compte aussi cinq basiliques mineures, qui observent cet ordre hiérarchique : Sainte-Marie in Trastevere, Saint-Laurent *in Damaso*, Sainte-Marie in Cosmedin, Sainte-Marie de Montesanto, et Sainte-Marie sur Minerve.

Les privilèges des basiliques sont: l'usage du pavillon et de la clochette aux processions, de la cappa pendant l'hiver ou du rochet sous la cotta pendant l'été [1].

Constantin, après avoir donné la liberté aux chrétiens, les encouragea dans l'édification de leurs basiliques.

Les fidèles, qui s'étaient multipliés à l'abri des catacombes, eurent subitement besoin de temples spacieux à la fois pour la célébration des saints mystère et l'assistance nombreuse de fidèles dans le temple même. C'était là une chose nouvelle au monde; le temple païen n'avait été qu'un lieu mystérieux, réservé aux prêtres et inaccessible au peuple relégué sous les péristyles.

Les chrétiens avaient, durant deux siècles, pratiqué leur culte sous terre sans songer aux temples à ciel ouvert. Obligés tout à coup d'organiser de nombreuses réunions

1. On compte actuellement en France, quarante-deux basiliques mineures : dix-neuf cathédrales : Aix, Amiens, Arras, Avignon, Besançon, Chambéry, Le Puy, Mende, Nevers, Nîmes, Orléans, Paris, Perpignan, Rodez, Saint-Brieuc, Séez, Soissons, Valence et Vannes ; — cinq anciennes cathédrales : Apt, Arles, Boulogne, Saint-Omer et Saintes ; — neuf églises paroissiales : Saint-Epvre, à Nancy ; Saint Nicolas, à Nantes ; Saints-Donatien-et-Rogatien, à Nantes ; Paray-le-Monial ; Saint-Remy, à Reims ; Saint-Quentin ; Saint-Eutrope, à Saintes ; Notre-Dame de la Daurade, à Toulouse ; et Notre-Dame du Roncier, à Josselin ; — six églises réceptices : Notre-Dame d'Afrique, à Alger ; Sainte-Anne d'Auray ; Notre-Dame de Bon-Encontre, à Agen, Notre-Dame de Lourdes, Notre-Dame d'Issoudun, Notre-Dame de la Salette.

sous toit, ils ne purent improviser une architecture nouvelle pour satisfaire au vaste programme qui s'imposait soudain, mais ils durent choisir parmi les formes des édifices usités chez les Romains.

Le type des temples païens, qui était sous leurs yeux, ne pouvait leur convenir. D'abord le paganisme leur faisait horreur, et d'ailleurs la disposition de ces temples ne se prêtait pas aux assemblées chrétiennes : le temple gréco-romain était relativement petit et mal éclairé, et ne donnait place qu'aux sacrificateurs ; le fidèle n'y avait pas accès. Chez les chrétiens, le culte passa naturellement de l'oratoire domestique à la basilique privée attachée à beaucoup d'habitations romaines. Puis, pour leurs grandes assemblées, ils empruntèrent le plan des basiliques civiles, qui étaient à la fois des bourses et des prétoires. Les premières églises en furent une copie fidèle. Le nom même de ces bâtiments profanes est resté aux plus vénérables de nos églises.

« C'est seulement du règne de Constantin, dit M. de Dartein, que date à proprement parler l'architecture religieuse chrétienne. Jusque-là les persécutions n'avaient guère permis aux chrétiens d'élever des monuments vastes et durables pour l'exercice public de leur culte : mais à peine furent-ils devenus libres, qu'ils s'empressèrent de construire des églises sur tous les points de l'empire. »

« En fait d'art, les chrétiens n'avaient aucune raison d'être novateurs ; et quand même ils eussent aspiré à le devenir, ils n'auraient pu, de prime-saut, improviser un type pour leurs églises. Il leur fallait d'abord se servir de l'un des types de l'architecture romaine, sauf à l'approprier aux besoins de leur culte, et le transformer ensuite à mesure que des exigences nouvelles se feraient sentir. Ce fut ainsi qu'ils procédaient, et leur choix se porta naturellement sur la basilique, qui convenait mieux qu'aucune autre espèce d'édifice, soit au but qu'ils voulaient atteindre, soit aux moyens dont ils disposaient (1). »

1. De Dartein, *Étud. sur l'arch. lombarde*, Ie partie, p. 2.

Les savants discutent la question de savoir si les premiers chrétiens ont simplement imité les basiliques païennes, ou s'ils en ont adopté et *utilisé* quelques-unes. Cette dernière opinion est réfutée par E. Reusens en ces termes :

« Cette transformation n'aurait pu avoir lieu qu'après la conversion de Constantin, au moment où l'Église obtint sa liberté. Or, même pour cette époque, l'hypothèse est inadmissible ; après comme avant la conversion de Constantin, les basiliques profanes avaient leur destination primitive, celle de servir de palais de justice et de bourses commerciales.

« D'ailleurs, aucun fait, aucun témoignage historique ne peut être invoqué en faveur de cette opinion (1). »

Les auteurs qui soutiennent cette thèse admettent sans la moindre preuve, que Constantin transforma plusieurs basiliques profanes en églises, et citent, comme exemples, les basiliques de Saint-Jean de Latran et de Sainte-Croix en Jérusalem à Rome. Or, Constantin ne céda pas des basiliques, mais bien deux de ses palais, pour que, sur leur emplacement, on élevât des temples chrétiens. Il put néanmoins y avoir des exceptions. On cite des textes qui ne laissent guère de doute à cet égard (2).

Description de la basilique chrétienne primitive. — Le plan de la basilique était assez vaste pour contenir des multitudes, les grouper suivant l'ordre établi par l'Église, et déployer les pompes de la religion chrétienne, devenue celle de l'État.

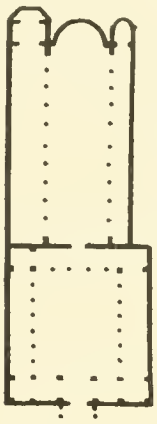
Au lieu d'élever leurs basiliques en bordure d'une place publique, sur le forum comme faisaient les païens, les chrétiens, les firent précéder d'une cour carrée entourée de portiques, à l'instar de l'*atrium* privé, et qui porta le même nom ; cette cour éloignait le sanctuaire des bruits extérieurs et

1. Reusens, *Ouvr. cit.*
2. V. Salmon, *Histoire de l'Art chrétien*, p. 240.

donnait place à une catégorie spéciale de fidèles exclus du temple [1].

La basilique proprement dite avait la forme d'un rectangle allongé : elle comprenait généralement trois nefs et une abside.

Un portique extérieur, nommé *anteporticus*, qui servait à abriter les mendiants, donnait accès à la cour, ou *atrium*, appelée aussi *impluvium* ou *paradisus ;* c'est de ce dernier nom qu'est venu le mot français *parvis*, qui dénomme encore des places publiques devant l'entrée principale de certaines cathédrales [2]. De son côté le nom de l'*atrium* s'est conservé jusqu'à nos jours, sous la forme *aitre* ou âtre, donné aux cimetières entourant nos églises anciennes.



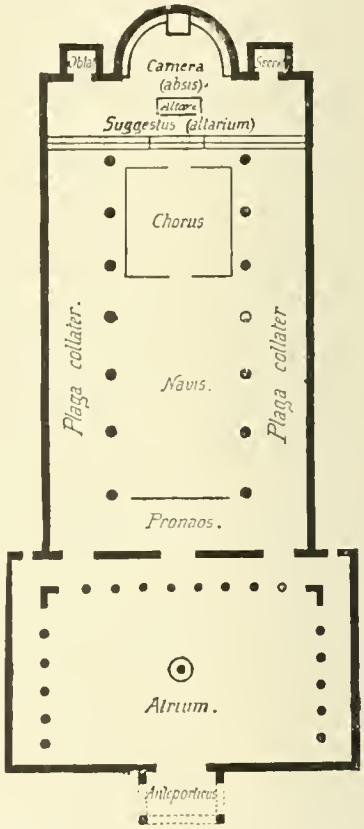
Basilique et atrium.

L'atrium était bordé de trois ou quatre côtés de galeries couvertes, munies de balustrades ou *cancels*. Au centre s'élevait une *fontaine*, où les fidèles se lavaient les mains et le visage avant d'entrer dans le temple.

Parfois apparaît à l'entrée du temple, comme à la basilique de *Sainte-Agnès à Rome* (IVe siècle), un portique intérieur, nommé *narthex*, occupé par les personnes qui n'étaient admises à suivre qu'une partie de l'office. Un rideau était tiré pour leur cacher d'autres parties des saints mystères.

Au siècle suivant, comme on le voit aux basiliques de Saint-Paul hors les murs et de Saint-Jean de Latran, le narthex est rejeté dehors et forme un des côtés du portique de l'atrium. Alors le narthex est une sorte de vestibule formé par la partie du portique de l'atrium adossée à la façade.

L'atrium et le narthex étaient occupés pendant l'office par ceux auxquels la discipline ecclésiastique défendait de prendre part à l'assemblée des fidèles. Des pénitents des deux catégories occupaient respectivement la cour et la galerie. C'est au narthex que se donnaient les *absoutes* et que se consacraient les mariages [1].



Plan de la basilique païenne appropriée au culte chrétien.

Des portes, ordinairement au nombre de trois, donnaient accès dans la basilique proprement dite, habituellement divisée en trois nefs par deux rangées de colonnes, quelquefois en cinq nefs, comme à Saint-Paul hors les Murs.

1. L'atrium existe encore à Saint-Ambroise de Milan et à la cathédrale de Padoue.

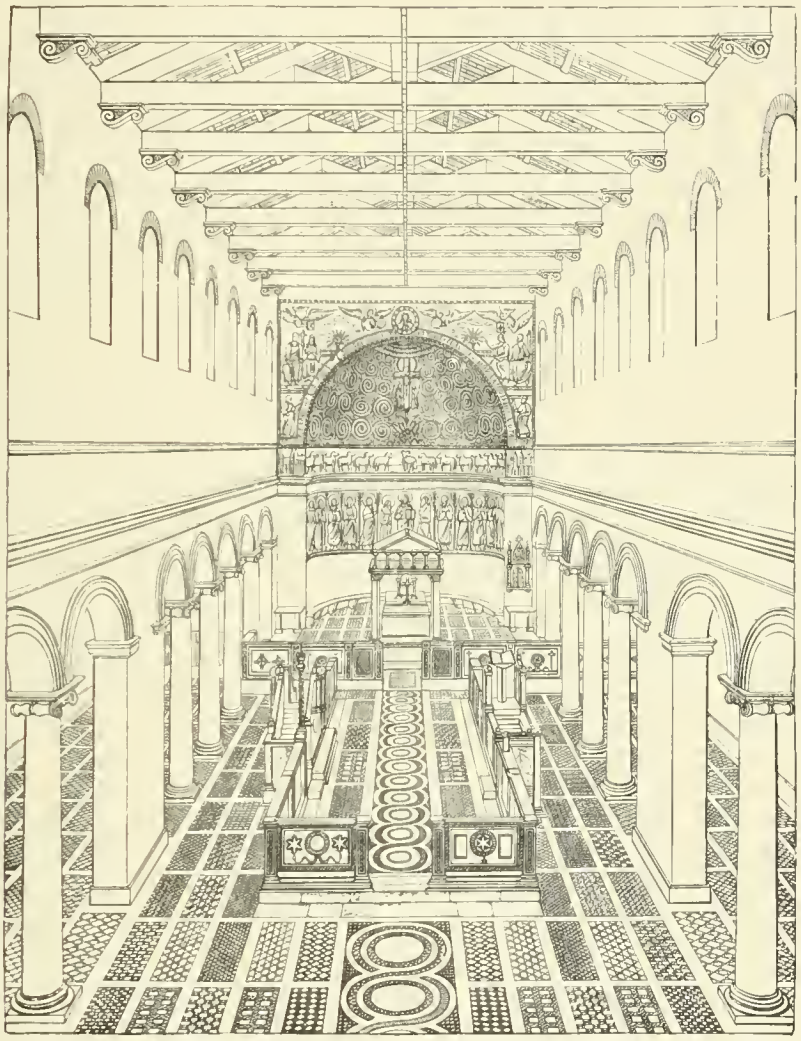
2. Par exemple, le *Parvis Notre-Dame* à Paris.

1. Ce dernier usage s'est maintenu jusqu'au moyen âge ; au XIIIe siècle on mariait encore au parvis du portail méridional des cathédrales de France.

La grande nef était réservée à un nombreux clergé et aux cérémonies du culte. Les fidèles occupaient les petites nefs, les hommes, du côté de l'Évangile, les femmes du côté de l'Épître ; quand il y avait un étage de galeries au-dessus des petites nefs, le rez-de-chaussée était réservé aux hommes, l'étage, dévolu aux femmes.

Vers le haut de la nef se rencontraient les *ambons*, chaires destinées à la lecture des livres saints.

Le sanctuaire, où les laïcs ne pouvaient



Intérieur de la basilique de Saint-Clément à Rome.

pénétrer, dominé par l'*arc triomphal*, occupait le fond terminé en hémicycle ; l'abside était surélevée de quelques *degrés*, ce qui l'a fait appeler aussi *béma*; les parois de la voûte de l'*abside* furent dès l'origine décorées avec richesse de marbres multicolores et de mosaïques. L'abside resta *aveugle* aussi longtemps qu'elle fut tournée vers l'Occident. Dans cette abside se trouvait le trône de l'évêque et le siège des prêtres [1]; aussi elle

1. Ces sièges consistaient ordinairement en des bancs de pierre disposés au pourtour de l'abside. On en a retrouvé à la basilique St-Pierre de Genève. Cette disposition existe encore à l'église de Torcello, près de Venise.

V. *Revue de l'Art chrétien*, 1894 janvier.

prit le nom de *presbyterium*. Le sanctuaire faisait une certaine saillie sur les nefs, et était séparé de celles-ci par une balustrade nommée *cancelli* (1), établie entre les *ambons*. Cet espace rectangulaire contenait la *schola cantorum* ; entre cette schola ou *chorus* et le presbyterium était établie la *pergula* ou l'*iconostasis*. C'était un entablement destiné à recevoir des chandeliers, des lampes, des objets de culte, plus tard des images de saints et porté sur colonnettes.

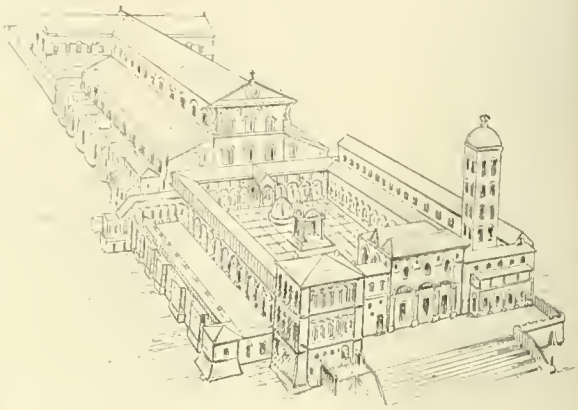
L'autel se dressait entre le chancel et l'abside, abrité toujours sous le *ciborium*, sorte de baldaquin, formé d'un riche couronnement porté sur quatre colonnes ; cet abri respectueux constitue une des plus hautes expressions de l'hommage rendu à la divinité.

Enfin deux annexes établies aux flancs de l'abside et nommés *pastoforium* servaient l'une de sacristie, l'autre de dépôt des offrandes de pain et de vin faites par les fidèles pour le saint sacrifice.

En élévation la basilique se présentait comme le montre le croquis ci-contre, qui offre une restitution de l'ancienne basilique de Saint-Pierre. Il faut faire abstraction des bâtiments s'élevant en deçà de l'atrium. La façade principale et celles du transept sont couronnées d'un fronton, percé de un ou deux rangs de fenêtres en triplet. Quand il n'y en a qu'un rang, celle du milieu est plus haute. Les petites nefs sont couvertes en appentis; la grande, en dos d'âne ainsi que le transept. La couverture est en tuiles plates à rebords. Entre les deux toits sont rarement percées des fenêtres. Le fronton de la façade est parfois percé d'un oculus.

1. Dans la *Coutume générale du pays de Hainaut* on met à la charge des décimateurs les réparations à faire aux *Chœur et Chanceaux* (Voir *Bull. de la Gilde St-Thomas et St-Luc*, 1871, p. 30).

Devant cette façade règne le narthex, avec sa colonnade, et son toit en appentis, derrière lequel s'ouvrent trois portes (1).



Restitution de l'ancienne basilique Saint-Pierre, par le Dr Kraus.

Telle est la basilique primitive, reconstituée par les archéologues. Elle se modifiera bientôt, et se développera avec une logique, un esprit de suite remarquables (2).

La forme générale choisie dès lors pour l'église chrétienne était essentiellement bien adaptée au besoin liturgique. Cette forme a au surplus une valeur d'expression puissante. « Une secrète puissance, dit Lamennais, vous attire vers le point où convergent les longues nefs, là où réside, voilé, le Dieu Rédempteur de l'homme et réparateur de la Création, et d'où émane la vertu plastique, qui donne au temple sa forme. »

On trouve à titre d'exception, dès les premiers siècles, des églises de formes différentes, notamment à plan trifolié, à trois absides en trèfle comme le sanctuaire de Saint-Soter à Rome, ou en croix grecque, comme était la basilique dont les vestiges furent retrouvés vers 1900 par Mgr Wilpert

1. V. Alb. Lenoir, *Architecture monastique*.

2. V. *Ann. arch.* de Didron, t. IV, p. 142; t. VIII, 177; t. XIII, p. 140; t. XIV, p. 392; t. XVIII, p. 177.— *Basil. chrét.*, t. XIII, p. 145; *Basil. constant.*, t. V, p. 99; t. XXIV, p. 210; *Basil. primitives*, t. XVI, p. 71; *Basil. romanes*, t. I, pp. 342, 184; t. V, p. 97; t. XXIV, p. 280.

près de la voie Ardéatine, en même temps que la crypte de Saint-Damase.

Mgr Ephrem Rhâmard, patriarche syrien d'Antioche, a découvert à Mossoul des lettres manuscrites de 1654, contenant des textes, notamment le *Testamentum domini* dont les constitutions apostoliques n'ont été en quelque sorte que le commentaire (1).

On y voit comment était disposée l'église aux premiers temps du christianisme (2), au IIe siècle.

L'église avait trois entrées comme le type de la Trinité.

Le *Diaconicon* sera à droite de l'entrée de droite pour que l'on puisse voir les Eucharisties et oblations que l'on offre. Le *Diaconicon* doit avoir un atrium avec un portique qui l'entoure.

Il y aura dans l'atrium la maison du baptistère, ayant 21 coudées (3) de long pour figurer le nombre complet des prophètes, et une largeur de 12 coudées pour représenter ceux qui ont été constitués pour prêcher l'Évangile. Il y aura une porte pour entrer et trois pour sortir.

« L'Église aura la maison des catéchumènes qui sera aussi la maison de ceux qui doivent être exorcisés... Que cette maison ne soit point séparée de l'Église, c'est-à-dire de la maison sainte, puisqu'il est nécessaire que les catéchumènes qui s'y tiennent debout, écoutent les leçons, les cantiques spirituels et les psaumes.

« Ensuite que le trône (de l'évêque) soit vers l'Orient, et à droite et à gauche seront les places des prêtres. A droite s'asseoiront ceux qui sont plus éminents et plus honorables et qui travaillent au ministère de la parole; à gauche, ceux d'un âge moyen. »

Au même niveau, surélevé de trois gradins, est placé l'autel. — L'autel aura un voile de pur byssus ; le baptistère est de même couvert d'un voile.

L'église a à droite et à gauche deux portiques, l'un pour les hommes, l'autre pour les femmes.

« Que l'on construise pour les commémoraisons un lieu où se tiendront le prêtre avec le premier diacre et les lecteurs qui nous crieront le nom de ceux qui offrent des oblations. »

« Le lieu du prêtre est derrière le voile, près des commémorations. Le lieu pour lire les leçons est près de l'autel, la « maison » de l'évêque est près de l'atrium ; la « maison » des prêtres et des diacres est près du baptistère. Les diaconesses se tiennent près de la porte dominicale. Il y a un hospice à côté de l'église. « Mgr Battendier signale qu'il existe un type de cette église: celle de Choré à Constantinople. »

Dans le type précédent, l'église est orientée ; le trône épiscopal est à l'Orient de l'abside ; il a devant lui à droite et à gauche les prêtres. Les hommes et les femmes sont dans deux nefs latérales. Il y a trois portes, deux de côté pour l'usage des fidèles des deux sexes, celle du milieu pour le clergé.

Ce document concorde parfaitement avec les indications contenues dans les *Constitutions Apostoliques* (1).

L. Cloquet.

1. Mgr Battandier. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1899, p. 515.

2. V. Ch. XIX et suiv. du livre I, de *Testamentum domini*. Imprimé à Leipzig, chez W. Drugalio.

3. La coudée de cette époque oscillerait entre les 45 et 50 centimètres, ce qui donnerait pour le baptistère un espace de 10 mètres sur 6.

1. *Const. Apost.*, livre II, chap. 5-7. *Patr. grec.*, Migne. t. II, p. 725.

Mélanges.

Épaves.

LORSQU'EN 1898, je fis paraître dans la *Revue* [1], sous le titre d'*Épaves*, un certain nombre d'objets en ivoire, échappés au naufrage de la fin du XVIIIe siècle, je me proposais de continuer les années suivantes. Des circonstances indépendantes de ma volonté m'en ont empêché.

Sous ce même titre, je reprends mon travail et vais présenter aujourd'hui aux lecteurs d'autres pièces intéressantes de diverses matières, en les accompagnant d'une courte notice. N'est-il pas oiseux, en effet, de donner de longues descriptions, quand on peut fournir des reproductions aussi fidèles?

I. — Trois Croix processionnelles.

LA plus grande, appartenant au Musée archéologique d'Angers, est en bois, couvert d'une lame de cuivre mince, estampée et dorée. Le Christ n'est pas rapporté sur la croix. La tête elle-même, malgré son relief de deux centimètres, est repoussée dans le même morceau que tout le reste.

Ainsi devaient être exécutées les statues d'Apôtres, de Prophètes et de Chanoines, qui décoraient les arcades du tombeau d'Ulger, évêque d'Angers, mort en 1149. C'est, il me semble, cette date qu'il convient d'assigner, à quelques années près, à cette curieuse croix, dont les quatre extrémités, jadis ornées de cabochons, sont actuellement détériorées. Remarquez la forme de la tête du Christ. Il ne porte pas de couronne ; ce n'est guère qu'au XIIIe siècle qu'on lui donne une couronne royale et plus tard la couronne d'épines. Un riche rinceau serpente sur le revers de la croix, et rejoint les symboles des Évangélistes à l'Agneau placé au centre. Ne dirait-on pas les fleurons du rinceau, empruntés aux tapis persans ou aux sculptures sarrazinoises ? Réminiscence de l'art oriental, bien facile à comprendre à une époque où les artistes avaient sans cesse sous les yeux tant de tissus, d'émaux, de coffrets et d'objets de toute nature, rapportés avec enthousiasme d'Outre-Mer par les Croisés et les navigateurs.

Peu de chose à dire des deux petites croix de Limoges, qui sont figurées près de la grande. Elles appartiennent au musée diocésain et datent du XIIIe siècle. Le Christ y porte la couronne royale.

II. — Trois fragments de dais, en cuivre fondu, du XIIe siècle.

LE Musée archéologique possède, sous le numéro 1839, cinq beaux fragments, dont je reproduis les plus remarquables. S'il faut en croire le catalogue, ils proviendraient *d'une couronne de lumières, ayant appartenu à une église d'Angers, à Saint-Pierre peut-être.* Cette opinion me paraît inadmissible : je croirais bien plus volontiers qu'ils sont sortis d'une châsse ou d'un retable d'orfévrerie. Un grand arc et un petit se présentant alternativement couronnaient soit des figures isolées, soit des groupes de personnages en relief, posés sur un fond plat, peut-être même émaillé. Comme ils sont variés, intéressants et rappellent bien les dais en pierre sculptés sur certains portails romans, ceux du retable

1. Pages 287 et 468.

de Carrière Saint-Denis ou encore les tourelles rondes ou carrées des couronnes de lumières d'Hildesheim et d'Aix-la-Chapelle !

Leur décoration, l'entassement étrange des toitures et des dômes, surtout certains ornements retroussés aux extrémités des couvertures en briques de ces monuments bizarres font songer immédiatement à l'*architecture chinoise* (pagodes, tour de porcelaine de Nankin, etc.). De même que sur les bordures des médaillons de certains

Trois Croix processionnelles.

vitraux, sur les orfrois des vêtements de quelques personnages peints ou sculptés, comme aussi sur de nombreuses pièces d'orfévrerie ou d'ivoire, les ouvriers se sont ingéniés à tracer (comme motif de décoration) des *caractères arabes ;* de même ici, comme sur la partie supérieure du bel émail de Geoffroi Plantagenet, on reconnaît des réminiscences de l'*art chinois.* Qu'en conclure ? Ceci, à mon avis : c'est qu'au XIIe siècle, des caravanes transportaient de Chine et de Perse en Asie-Mineure une foule d'objets, de provenances diverses et très éloignées, que les Croisés

introduisaient ensuite en Europe et dont nos ouvriers d'art (sculpteurs, fondeurs, brodeurs, orfèvres, émailleurs et autres) s'inspiraient volontiers dans l'exécution des travaux qui leur étaient confiés.

J'ai tenu à reproduire ces fragments pour faire ce rapprochement et provoquer sur ce point, je veux dire *l'influence des arts d'Extrême-Orient sur ceux de l'Occident*, les observations et l'attention des lecteurs de la *Revue*.

Revers de la grande croix processionnelle.

III. — Calice, patène, anneau et crosse de Michel de Villoiseau.

LE 17 octobre 1892, pendant qu'on creusait un canal dans la cour de la gendarmerie d'Angers, on découvrit un cercueil : celui de Michel de Villoiseau, évêque d'Angers, mort en 1261. L'église des Jacobins, construite par cet évêque, fut démolie en 1828 et occupait une partie de l'emplacement de la cour de la gendarmerie. Aucun doute n'est possible sur l'identité du défunt, dont les restes avaient été couverts d'un magnifique tombeau de cuivre doré et émaillé, vendu en 1724 par les Jacobins.

Le grossier dessin de Bruneau de Tartifume et la description qu'il en donne, permettent de s'en faire une idée :

« *Cet évesque ainsi estendu au long dudit* « *chœur, ayant les pieds vers l'autel, est en* « *cuyvre doré : il est mitré et enchappé. Les* « *bords de sa mitre et chasuble sont couverts* « *de pierres précieuses* (cristal ?) *grosses* « *comme œufs de pigeon et perles. Sa crosse* « *est de béril : le haut d'icelle et le bout d'en* « *bas de cuyvre doré. Le livre, qu'il tient est*

Trois fragments de dais, en cuivre fondu, du XIIe siècle.

« *pareillement de cuyvre doré. Sous ses pieds* « *il y a la figure d'un crocodile* (dragon) *et* « *avec quatre coings quatre lyons levés aussi* « *de cuyvre doré. Au fond et autour dudit* « *lieu où gist le susdit évêque, il y a des* « *lames de cuyvre doré enrichi de plusieurs* « *damasquinures et figures de plusieurs évê-* « *ques et religieux...* » Bruneau donne ensuite l'épitaphe.

A remarquer les douze petits chandeliers fixés sur la bordure et destinés à recevoir des cierges les jours d'anniversaires. C'est sous l'emplacement de ce superbe tombeau que furent découverts les restes du défunt

au milieu de lambeaux d'étoffe brune, des débris d'une lampe en verre et de ceux d'un épais cercueil garni de bandes et d'anneaux de fer, enfin, les objets suivants recueillis au Musée archéologique d'Angers :

1° Un calice en cuivre doré, très bas, de la forme usitée au XIIIe siècle.

Le pied rond et large, *pes rotundus et antiquæ factionis* (comme aurait écrit un rédacteur d'inventaire du XVe siècle), assure

Calice, patène anneau et crosse de Michel de Villoiseau.

la stabilité du calice, très maniable, grâce au nœud saillant et à côtes, dont il est orné. La coupe large et profonde est facile à purifier. Aucun ornement, sauf une croix fleuronnée et à double traverse gravée sur le pied.

2° Une patène, dont la partie creuse dessine un quatre-feuilles. Au centre une croix pattée et la main de Dieu bénissant. Sur le bord, voyez six *croissants* et six *losanges*, gravés.

3° Un anneau d'or, très simple, orné d'un saphir blanc, retenu par quatre griffes.

4° Une crosse en cuivre doré d'un beau travail, mais d'une composition bien connue.

IV. — Restes des tabernacles de marbre blanc du tombeau du roi René.

L'IMAGIER *Jean Poncet* travaillait depuis quelques années au tombeau du roi René, quand, le 31 août 1450, fut rédigé *le darrain* (dernier) *marchié de la sculpture du roi.* J'y relève ce passage :

« *Item les grans tabernacles sont de XII* « *pencaulx, tous faitz, prez à polir, excepté* « *les assembler ; et aussi les piliers, qui sont*

Restes des tabernacles de marbre blanc du tombeau du roi René.

« *au long de la tombe sont à moictié faitz. Et* « *pour ce faire et accomplir...*

Le 14 juin 1452, on écrit en marge : « *ils sont touz prestz* ». Voilà bien, il me semble, la date exacte de ces délicates sculptures, les seuls restes du magnifique tombeau, saccagé en 1793 dans la cathédrale d'Angers et dont je donne la description très détaillée avec dessins à l'appui dans le volume III de *la Monographie.*

L. DE FARCY.

Correspondance.

Belgique.

LA DROITE ET LA GAUCHE

Avis à nos Collaborateurs.

COMME nous le rappelions récemment [1], le Congrès d'archéologie tenu à Gand en 1896 s'est prononcé sur la proposition de M. le comte van der Straten Ponthoz, au sujet de la question du sens de la droite et de la gauche à admettre dans la littérature archéologique. Si les écrivains voulaient bien se conformer à la décision dont il s'agit ils éviteraient bien des équivoques dont ils sont les premières victimes vis-à-vis de leurs lecteurs. Nous nous permettons de demander du moins à nos Collaborateurs de vouloir, lorsqu'ils écrivent dans nos colonnes, observer qu'il est généralement admis parmi les savants d'employer les termes de droite et de gauche dans le sens objectif, c'est-à-dire que la droite d'un objet se trouve précisément à la gauche du spectateur qui le considère *et vice versa*. C'est du reste l'acception qui prévaut en liturgie et en héraldique.

France.

DANS l'étude du portail de St-Vincent de Berne, publiée par la *Revue* en mai 1904, M. G. Sanoner n'avait pu déterminer le sens précis du mot « indictum » gravé sur une banderole dans la direction que prennent les damnés. — M. l'abbé F. Ragu, curé de Langé (Indre), nous communique à ce sujet l'explication suivante : le terme « indictum », au moyen âge, voulait dire foire : il a formé le mot français « lendit ». Il pourrait donc avoir, sur la porte en question, un sens à peine détourné de sa signification habituelle : l'enfer est en effet non pas une société, non pas un classement régulier, mais une cohue, une assemblée désordonnée, une « foire », où les cris se mêlent et se croisent, discordants. — Une parole de Job confirmerait cette explication « ubi ..... *nullus ordo* et sempiternus horror inhabitat » (Job, X, 22). — « Indictum » voudrait donc ici dire « foire », dans le sens de désordre.

Cette interprétation est intéressante : sur un monument français elle aurait peu de chances d'être exacte ; elle peut l'être à Berne, étant donné l'esprit original des imagiers allemands et le tour souvent imprévu des inscriptions choisies par eux.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 228.

Italie.

Florence : L'effigie du franciscain Leonardo Datti ; les statues de l'ancienne facade du dôme de Sainte-Marie de la Fleur. — Rome : La Bibliothèque du Vatican ; le portrait de S. S. le pape Pie X. — Les tapisseries flamandes en Italie. — Domodossola et Genga : découvertes de fresques. — La chapelle d'Ascoli.

FLORENCE. — La République de Florence n'avait pas de corps diplomatique ; elle confiait les missions à des citoyens qu'elle jugeait capables de les remplir ; quelles que fussent leurs positions sociales. Un franciscain, Leonardo Datti, rendit ainsi à la Republique d'importants services ; à sa mort, en 1424, la seigneurie décréta que ses restes seraient deposés devant l'autel de l'église Santa Maria Novella desservie par les dominicains et chargea l'illustre sculpteur Ghiberti d'exécuter en bronze un bas-relief avec la figure couchée du frère.

Plus tard, le monument fut relégué derrière l'autel et caché par les boiseries de l'orgue ; on avait beaucoup de peine à le découvrir.

Il vient d'être remis à sa place primitive ; pour le préserver on l'a recouvert d'une plaque épaisse de verre. L'idée du verre n'est ni heureuse, ni logique ; il semble qu'il était facile de trouver un moyen plus pratique de préserver cet ouvrage.

Après la démolition de la façade inachevée du Dôme de Sainte-Marie de la Fleur, en 1588,

S. Jean Évangéliste, par DONATELLO (1386-1466), cathédrale de Florence. (Photographie ALINARI.)

les statues qui la décoraient furent dispersées en partie et en partie réservées pour l'intérieur de l'édifice.

Les Évangélistes furent placés dans les quatre chapelles au fond du chœur appelé la Tribune de San Zanobi, parce que le corps de ce saint très vénéré à Florence est conservé là dans une châsse en bronze sculpté par Ghiberti de 1432 à 1440.

Les Évangélistes ont pour auteurs :

Saint Marc, Nicolo Lamberti, plus connu sous la nom de Nicolo d'Arezzo (✠ 1420?)

Saint Luc, Nanni d'Antonio di Banco (✠ 1421).

Saint Mathieu par Bernardo Ciuppagni (1381-1457).

Saint Jean par Donatello (1368-1466).

Parmi ces quatre ouvrages le saint Jean de Donatello se distingue d'une façon très nette ; c'est une œuvre de grand style. Les Florentins ont pour elle une affection particulière et veulent que la tête de saint Jean ait inspiré le Moïse de Michel-Ange.

Les quatre Évangélistes étaient fort mal placés dans les chapelles du chœur, on les voyait à peine.

Ils viennent d'être enlevés et mis en bonne lumière, dans les nefs de gauche et de droite du Dôme.

Quatre Pères de l'Église étaient également sur la façade.

Saint Jérôme et saint Ambroise sculptés en 1396 par Piero Johannes Tedesco.

Saint Augustin et saint Grégoire par Nicolo d'Arezzo.

En 1622, on eut la fâcheuse idée de les placer sur des socles, hors la Porta Romana à l'entrée de l'avenue du Palais du Poggio Imperiale ; et de les transformer en poètes couronnés de lauriers, puis elles furent mutilées stupidement.

Un ancien conservateur du musée du Louvre, feu Courajod, érudit, mais trop passionné et par moment trop léger dans ses appréciations, les a qualifiées d'*horribles magots*, comme s'il était possible de juger des statues défigurées, mises à la portée de la main alors qu'elles ont été conçues pour être placées très haut sur une façade.

L'administration s'occupe actuellement à les faire réparer autant que possible.

Le musée de l'Opéra du Dôme possède l'*Annonciation* en deux statues par Jacopo di Piero (1396), qui était au-dessus de la porte majeure de la cathédrale et la Vierge avec l'Enfant par Nicolo d'Arezzo. Le duc Gaetano Sermonetta a

fait don en 1895 à la cathédrale de la statue du pape Urbain VIII attribuée à Andrea Pisano (1273-1349).

Ainsi douze statues de l'ancienne façade sont sauvées et pour bien faire on devrait enlever les quatre Pères de l'endroit où ils sont et les mettre en sûreté au Dôme ou au musée de l'Opéra.

Rome. — La Bibliothèque du Vatican a décidé de mettre à la disposition du public, le répertoire musical de la chapelle Sixtine. Il se compose d'environ 250 documents manuscrits ou imprimés du XVe au XVIIIe siècle ; parmi les pièces les plus précieuses se trouvent les chants composés par ordre du pape Pie II : pontificat de 1458 à 1464.

Le professeur E. Petersen, directeur, depuis 1887, de l'Institut archéologique allemand, a donné sa démission ; il a été remplacé par le professeur Koerte, archéologue distingué.

M. Charles Duvent, peintre français, a été admis à faire le portrait de S. S. le pape Pie X. M. Duvent représentera le Pontife assis sur la *sedia gestatoria* donnant la bénédiction ; l'artiste a obtenu plusieurs médailles aux salons de Paris et est décoré de la Légion d'honneur.

Les tapisseries flamandes en Italie. — Elles sont très nombreuses, beaucoup plus qu'on le suppose généralement ; j'en ai remarqué dans de petites localités et dans des collections particulières, qui n'ont pas été notées dans les écrits sur la tapisserie.

Ce serait un travail de grand intérêt, mais long, difficile et onéreux d'en faire l'inventaire; il pourrait comprendre aussi les tapisseries exécutées en Italie par les tapissiers flamands sur des modèles de peintres italiens.

A titre de simple renseignement, je reproduis une *Adoration des Rois Mages* qui était il y a quelques années — mais qui, m'a-t-on dit, n'y est plus — dans le palais du comte Lovatelli del Corno, à Ravenne.

Domodossola. — Dans une chapelle située près de Domodossola, ensevelie en partie sous les alluvions d'un cours d'eau, on a découvert des fresques du XIIIe siècle antérieures à l'époque Giottesque.

Genga (province d'Ancone). — Sur l'un des murs intérieurs de l'église Santa Maria del Pianto on a découvert une grande fresque reproduisant la Madone avec l'Enfant Jésus.

S. Luc, par Nanni d'Antonio di Banco († 1429), cathédrale de Florence. (Photographie Alinari).

La peinture est du XIVe siècle.

La chape d'Ascoli (1). — La chape volée en

1. Voir l'article de M. de Farcy dans notre livraison de janvier.

1902 est retrouvée, mais elle ne sera pas rendue à Ascoli.

M. Herrera, professeur à l'université de Bruxelles, avait vu ce précieux objet à Ascoli ; il le reconnut au South Kensington museum de Londres où il était exposé.

Le gouvernement italien en fut informé et envoya à Londres M. Corrado Ricci, l'éminent directeur des Galeries Royales de Florence.

M. Herrera ne s'était pas trompé.

On sut alors que la chape appartenait à M. Pierpont Morgan, le célèbre banquier de New-

L'Adoration des Rois mages, tapisserie flamande, jadis au comte LARATELLI DEL CORNO à Ravenne.

York et qu'il l'avait provisoirement déposée au musée de Londres.

M. Pierpont Morgan l'avait acquise au prix de 350.000 francs, dit-on.

Le gouvernement italien et le pape firent faire des démarches pour en obtenir la restitution ; elles réussirent sans difficultés.

M. Pierpont Morgan restitua la chape sans aucune indemnité ; seulement il exigea qu'elle ne fît pas retour à Ascoli où elle avait été mal gardée et qu'elle devint la propriété de l'État.

M. Morgan consacre des sommes énormes à l'achat d'œuvres d'art. On parle de plus de cinquante millions déjà dépensés ; il aurait acheté notamment un tableau de Raphael pour 2.500.000 francs. Par exemple on ne dit pas lequel ?

GERSPACH.

Allemagne.

NOUS accueillons avec plaisir quelques lignes rectificatives que nous adresse M. Hedicke, l'auteur de l'excellente et substantielle étude sur le sculpteur montois Jacques Dubroeucq, que nous avons analysée dans une livraison précédente.

Il est possible que, peu familiarisé à la langue

allemande, nous ayons compris dans un sens trop absolu l'assertion (que nous avons trouvée étonnante), qu'avant 1500 il n'existait pas d'art plastique national aux Pays-Bas. Les travaux de Waagen sur la sculpture tournaisienne, ceux de feu J. Rousseau et du chevalier Marchal sur la sculpture en Belgique, le bel ouvrage de M. J. Helbig sur la sculpture au pays de Liége et aux bords de la Meuse, les études de M. J. Destrée sur les retables flamands, ont mis en évidence un art qui ne peut être nié, si modeste qu'il paraisse en comparaison avec les splendeurs de l'art français. Les personnalités marquantes n'abondent pas en France à l'âge d'or du XIIIe siècle; là comme en Belgique ce sont des artisans, qui décorent les édifices, et les uns comme les autres ont visé la sculpture monumentale et ont atteint leur but de manière superbe.

Quoi qu'il en soit, il appartient à l'auteur de développer sa pensée, et nous lui laissons la parole.

Strasbourg, 24 mars 1905.

Monsieur,

En lisant le compte rendu de mon livre sur Jacques Dubroeucq pour la *Revue de l'Art chrétien* que vous avez bien voulu m'envoyer j'ai fait la note suivante : « *avant 1500 ou même avant Rubens cette contrée n'a pas connu d'art plastique national.* » Je dis p. 6, l. 16 : « Lassen wir die burgundische Sluterschule ausser Betracht, so besass der Länderkomplex der damaligen Niederlande keine selbständige nationale Plastik WIE ETWA FRANKREICH (comparable à celle de la France par exemple). » Je cite comme des productions du moyen âge, p. 6, l. 22 ss. : « Einzelne Statuen an Kirchenportalen, Grabstatuen, gemalte Plastik », et de la période du réalisme, p. 7, l. 10 : « die zahllosen Altäre aus Stein und Holz, Lettner, Sakramentshäuschen, Chorausstattungen ».— Je dis seulement p. 8, que « *avant Rubens* » il manque des « führende Persönlichkeiten und originale Individualitäten höherer Ordnung in der Plastik ».— « Il n'y a que des artisans habiles qui ne visent pas à la sculpture monumentale, » p. 7, l. 19 : « Die Meister sind sämtlich höhere Kunsthandwerker und industrielle Unternehmer an der Spitze vielköpfiger Werkstätten und gelangen nicht zu Problemen der Grossplastik, nicht zur Monumentalitat » : est dit *seulement pour les sculpteurs d'autels de la période du réalisme, pas* pour les *imagiers du moyen âge.* — J'appelle Dubroeucq seulement le premier sculpteur de grand style de la *période de la renaissance en Belgique*, nulle part je ne l'appelle généralement le premier « sculpteur » belge. — C'est donc par erreur que vous m'attribuez une assertion étonnante au sujet de Dubrœucq.

Agréez, Monsieur, etc.

Robert HEDICKE.

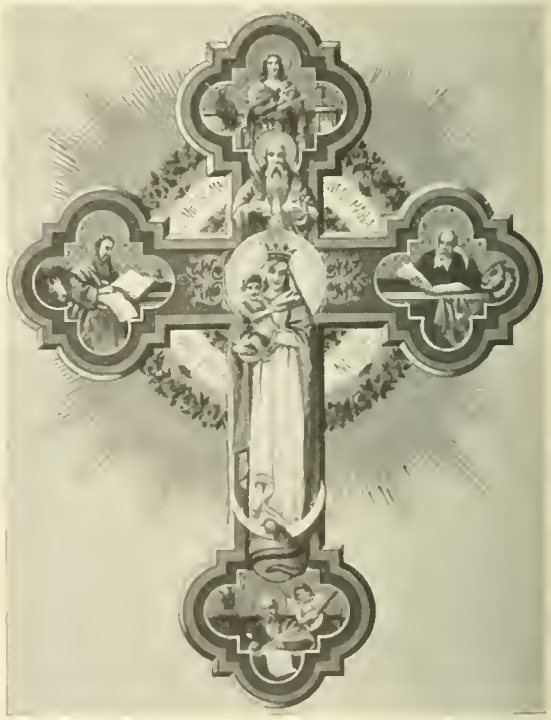
Monsieur Hedicke ajoute quelques corrections dont nous tiendrons compte dans notre *errata* de fin d'année.

Pologne.

Monsieur,

E vous envoie deux images très curieuses sous le rapport iconographique.

La première représente « La croix des Évangélistes ». Nous y voyons au milieu une Immaculée Conception. Le type du Dieu le Père,



Croix russe.

des quatre Évangélistes, même de Notre-Dame et de l'Enfant Jésus est byzantin ou pour mieux dire russe (1).

La seconde est une reproduction d'un reliquaire de la Ste Croix qui se trouve à Lublin, Royaume de Pologne.

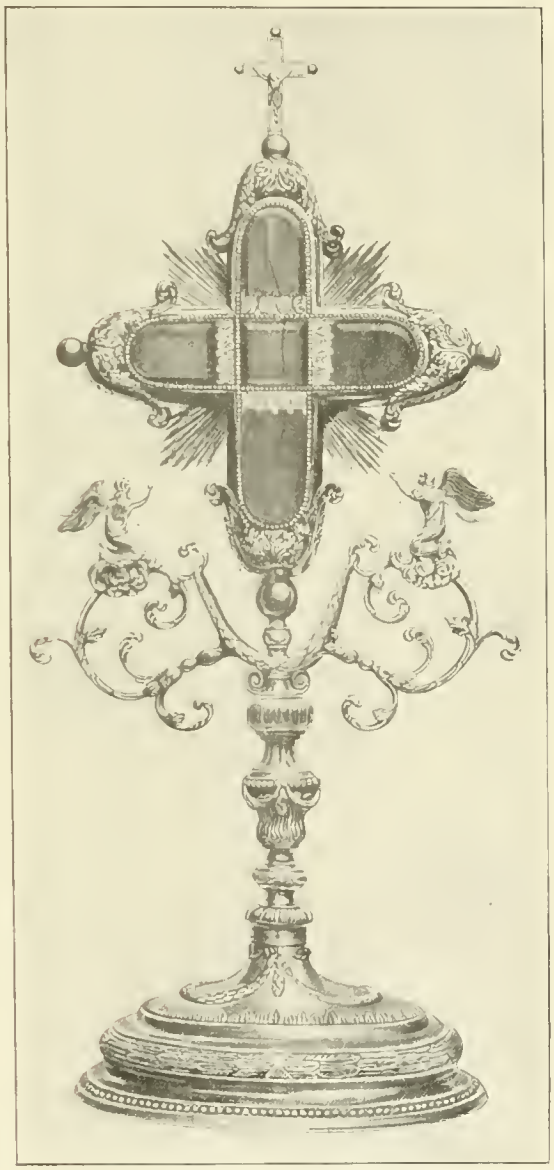
1. Il serait intéressant que notre correspondant puisse fixer la provenance de cette image.

Constantin et Basile, Empereurs d'Orient, ont fait cadeau de cette relique à leur sœur Anne, qui épousa Vladimir, prince de Kieff. Un de ses successeurs, le prince Yvan Gregorovitch, donna cette croix à André, évêque de Kieff, dominicain, qui, en l'année 1420, l'offrit au couvent des Frères Prêcheurs ; elle se trouve actuellement à Lublin dans une chapelle spéciale. Elle est, après celle de l'église de Ste-Gudule à Bruxelles, la plus grande partie de la Ste Croix. (*Mémoires sur les instruments de la Passion de N. S. J. C.*, par Rohault de Fleury. Paris, 1870.)

L'authenticité de cette relique a été confirmée par beaucoup de miracles reconnus par le pouvoir ecclésiastique.

Agréez, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

A. Brykczynski.



Reliquaire de la Sainte-Croix à Lublin.

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 3 février 1905.* — M. Dieulafoy annonce qu'on vient de découvrir à Grenade, en creusant une tranchée dans la Gran Via, un trésor composé de 600 deniers en parfait état de conservation. Ces monnaies sont rondes; elles se réfèrent à une période de la domination arabe qui était déjà connue.

M. Clermont-Ganneau fait connaître que, grâce à l'initiative éclairée du prince d'Arenberg, l'administration du canal de Suez a décidé d'entreprendre des fouilles archéologiques dans la région traversée par le canal. La direction de ces recherches a été confiée à M. Clédat, de l'Institut archéologique oriental du Caire. Le point choisi pour la première campagne est le Tell el Herr, situé entre le canal et Farama, l'ancienne Péluse, à 18 kilomètres environ de celui-ci.

Les premiers travaux ont été exécutés en janvier d'après les résultats des sondages. M. Clédat écrit qu'il a la certitude de recueillir sur ce point des monuments de l'époque saïte.

M. Hamy donne lecture d'une note sur les résultats archéologiques des explorations sahariennes de M. Foureau.

— M. Delisle annonce à l'Académie, de la part de M. de Mély, qu'une photographie du saint Suaire de Turin, autre que celle qui a été mise en vente, a été faite et qu'elle a donné une épreuve *positive*, ce qui doit faire tomber la légende du suaire *négatif*.

— M. Havet fait une communication sur « la mise en relief par disjonction dans le style latin ».

M. Pottier donne lecture d'une note sur le bronze de Naples dit d'Alexandre à cheval.

Séance du 11 février. — M. Heuzey entretient l'Académie des nouvelles découvertes faites en 1904 par le capitaine Cros, chef de la mission scientifique de Chaldée.

Pour la première fois, le plan d'ensemble de l'antique cité de Sirpourla a pu être établi avec ses lignes de défense, avec ses portes, avec le tracé d'un bassin relié au fleuve par un canal qui faisait de la ville un véritable port de rivière. Pour la première fois aussi une nécropole a été découverte et fouillée, et de nombreuses antiquités ont été recueillies.

M. Schlumberger lit un mémoire sur un célèbre reliquaire d'argent, d'origine byzantine, en forme d'église à coupole, conservé au trésor fameux de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle et dans lequel est déposé, depuis des siècles, le chef d'un des saints du nom d'Anastase. Ce reliquaire, d'un très beau travail, porte trois inscriptions pieuses. Une quatrième donne le nom et le titre du donataire, un haut fonctionnaire byzantin des XIe et XIIe siècles. Cette dernière n'avait pas été lue correctement jusqu'ici ; M. Schlumberger en donne la lecture suivante qui peut être considérée comme certaine : « Seigneur, protège ton serviteur Eustathios, anthypatos (proconsul), patrice et stratigos (ou gouverneur) d'Antioche et du thème de Lycandos. » Ce thème était un des gouvernements militaires des frontières de l'empire byzantin en Asie Mineure. La précieuse relique a probablement été rapportée d'Orient en Allemagne à l'époque des croisades.

M. Pottier étudie le bronze du musée de Naples appelé « Alexandre à cheval ». Il montre que cette détermination doit être fausse.

Séance du 23 février. — M. Gustave Schlumberger fait passer sous les yeux de l'Académie la photographie d'un reliquaire d'argent byzantin du XIIIe siècle qui a été retrouvé dans l'île de Majorque et quatre superbes bagues d'or, également byzantines, qui font partie de sa collection.

Le reliquaire découvert dans un coffre de la cathédrale de Palma, où il a peut-être été apporté par quelque soldat de la fameuse compagnie catalane, contient, d'après les inscriptions, du sang de sainte Barbe et des fragments d'os des saints Étienne et Panteleimon.

Les quatre bagues ont appartenu : la première à la *basilissa* Irène Dukas, seconde femme d'Alexis Comnène, mère de la célèbre Anne Comnène ; la seconde, probablement à la fameuse Theophano, qui y a fait graver son nom à côté de celui de son amant Jean Tzimiscès ; la troisième, à un officier des corps barbares de la garde impériale au Xe siècle ; la quatrième, enfin, à un chef de ces bandits Apelates dont le nom revient si souvent dans les poèmes héroïques et les chansons de gestes du moyen âge oriental aux Xe et XIe siècles. Tous ces bijoux sont d'une conservation parfaite.

Séance du 3 mars. — Le Dr Hamy présente et commente quatorze grandes planches qui reproduisent les copies d'inscriptions rupestres exécutées par le capitaine Deleuze à la Gara du Chemfa, au Sud-Ouest d'In-Salah-Tidikelt.

Ces inscriptions, entremêlées de figures naïves représentant des hommes et des animaux, ont été l'objet d'une notice de M. Flamand qui est également présentée à l'Académie.

Séance du 17 mars. — L'Académie partage le prix Saintour entre le comte Paul Durrieu, pour sa publication des *Très riches Heures du duc de Berry*, et M. Fernand Mazerolle, pour ses *Médailleurs français du quinzième siècle au milieu du dix-septième.*

M. G. Schlumberger s'attache, depuis des années à recueillir les sceaux qui ont jadis scellé la correspondance des princes et des prélats établis en Syrie à la suite de la croisade.

Ces sceaux, infiniment rares, portent des représentations parfois très curieuses des édifices militaires ou religieux élevés par les barons francs d'Outre-Mer, dans leurs capitales de Palestine et de Syrie.

Depuis trente années, M. Schlumberger a réuni à peine une cinquantaine de ces petits monuments qu'il se propose de léguer au Cabinet des médailles de France. Aujourd'hui il présente et commente devant l'Académie quatre de ces sceaux très précieux qu'il vient d'acquérir : celui du roi Amaury II de Jérusalem, portant au revers les trois principaux monuments de la ville sainte admirablement conservés ; celui de Balian d'Ibelin, seigneur de Naplouse, qui défendit Jérusalem contre Saladin, en 1187 ; celui du vicomte ou châtelain de Tripoli de Syrie ; enfin celui d'un seigneur de la place forte de Maraclée, sur la mer de Syrie, avec, au revers, la représentation du donjon formidable de cette cité.

Séance du 24 mars. — M. S. Reinach montre que quatre statues de la colonne Trajane dans la scène de l'embarquement des Romains à Ancône, doivent être considérées, l'une comme la réplique de la *Venus genitrix* sculptée par Arcésilas pour le temple de Vénus à Rome, les trois autres, comme représentant Neptune, Hercule et Palémon-Portunus. La réplique de la *Venus genitrix* est particulièrement importante, parce qu'elle confirme l'emploi de l'original à Rome comme statue du culte.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 1er février 1905.* — M. Pallu de Lessert fait une communication sur les routiers romains et la déformation des noms de lieux dans l'Afrique romaine.

M. Monceaux étudie le déchiffrement d'une inscription incise dans un grand *dolium* de terre cuite provenant de Mauretanie et conservé au musée de Carthage.

M. de Mély donne lecture d'une note sur le vase Sellières et d'une autre sur les fouilles exécutées par M. René Merlet dans la cathédrale de Chartres, fouilles dont nous avons fait connaître les résultats [1].

Séance du 8 février. — M. Lefèvre-Pontalis donne quelques renseignements sur les fouilles de la cathédrale de Chartres.

M. Frothingham communique des photographies d'un ancien modèle en carton de l'église Saint-Maclou de Rouen (1432-1519). M. de Lasteyrie appuie les conclusions de M. Frothingham.

M. Dimier communique la photographie d'un portrait d'homme du musée d'Avignon, qu'il convient d'attribuer à l'anonyme dit pseudo-Amberger ou peintre de Rieux-Châteauneuf, auteur de deux petits portraits au musée de Vienne, du portrait de Jean de Rieux-Châteauneuf à M. Butler de Londres, et de plusieurs autres pièces excellentes. Le portrait d'Avignon excède par les dimensions tous les autres, et mérite de tenir la tête de l'œuvre catalogué jusqu'ici. On l'a longtemps attribué à Holbein.

M. Cagnat revient sur les noms des villes africaines terminés en *us*, dont il a été question à la dernière séance.

Séance du 15 février. — M. A. Blanchet fait une communication sur le château de Gentilly, ancienne propriété des comtes de Savoie, et sur plusieurs peintres italiens et français qui ont travaillé, en 1316, pour le château.

M. Magne communique une inscription hébraïque de la fin du XIVe siècle, trouvée à Paris, au coin de la rue d'Ulm et de la place du Panthéon.

M. C. Mareuse présente des photographies de la crypte de l'église de Maude.

M. Roman fait une communication sur le sceau des forestiers au moyen âge.

M. Mayeux revient sur les fouilles de la cathédrale de Chartres.

Séance du 22 février. — A l'occasion de la retraite de M. Delisle, administrateur de la Bibliothèque Nationale, la Société adresse à l'illustre savant, son doyen, l'expression de ses sentiments de respectueux attachement.

La *Revue de l'Art chrétien* s'associe à l'hommage si justement décerné à notre ancien et éminent collaborateur.

M. Monceaux étudie des antiquités chrétiennes récemment découvertes dans la province de Constantine.

---

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 346.

M. Héron de Villefosse présente un fragment de fresque de style mycénien trouvé en Crète et récemment acquis par le musée du Louvre. Il présente également une lame de poignard ornée de fines incrustations provenant des environs de Béziers.

Séance du 1er mars. — La Société procède à l'élection de deux membres résidants :

Est élu en remplacement de M. Guiffrey, précédemment élu membre honoraire, M. Mazerolle, archiviste de la Monnaie.

Est élu en remplacement de M. Wescher, décédé, M. Marquet de Vasselot, attaché au musée du Louvre.

Séance du 8 mars. — M. Costa de Beauregard présente une œnochoé découverte en 1840 dans les fouilles du canal de l'Aisne, par M. l'ingénieur Onfroy de Bréville.

M. le capitaine Espérandieu présente le moulage d'un plateau qui porte l'empreinte d'un cachet d'oculiste.

M. Jules Maurice fait une communication sur un médaillon de Constantin conservé au cabinet des médailles, qui représente l'empereur transmettant le pouvoir à ses fils. A ses pieds, une panthère figure le paganisme vaincu, et un phénix complète l'idée de survivance du pouvoir impérial.

M. Marquet de Vasselot présente une coupe persane du XIIIe siècle ornée d'une fausse inscription.

Séance du 15 mars. — M. Lefèvre-Pontalis entretient la Société des études publiées depuis 1895 par Goodyear, conservateur du musée de Brooklin à New-York, sur l'architecture du moyen âge.

M. Blanchet communique un sceau italien de 1265 conservé au chapitre de Westminster.

M. Prou lit un mémoire de M. Perreault-Vabot sur les pierres tombales de l'église de Bagneux.

M. Héron de Villefosse lit une note du Père Jalabert sur une inscription latine trouvée par le R. P. Lammens au cours d'un voyage dans l'Amanus et la région d'Antioche.

Séance du 22 mars. — M. Cagnat communique au nom de M. Gauckler, quelques inscriptions trouvées dans les ruines de l'ancienne Sezermes en Tunisie.

M. Marquet de Vasselot présente une statuette de bronze qui semble avoir été exécutée en double au commencement du XIe siècle.

M. Lefèvre-Pontalis communique la photographie d'une curieuse pierre qui existe à Maule (S. et O.) et qui paraît avoir été à une époque avancée du moyen âge un appareil de lavage.

Séance du 29 mars. — M. le baron de Baye fait une communication sur un certain nombre de pièces émaillées conservées dans la cathédrale de la ville de Vladimir et au couvent de St-Antoine le Romain près de Novgorod la Grande.

M. le comte Durieux présente deux petits tableaux de l'École française datant de la fin du XIVe siècle qui représentent des scènes de la Passion.

M. Dimier entretient la société de deux peintres du XVIe siècle qui ont travaillé pour l'Angleterre, Jean Decour et Pierre Oudry.

M. Chenon, au nom de M. Eug. Hubert, présente une parure reproduisant une fresque de l'église St-Marcel-lez-Argentan (Indre) qui remonte au commencement du XVIe siècle.

M. le président annonce que la ville de Macon vient de rentrer en possession de trois miniatures du célèbre manuscrit *De la cité de Dieu* de S. Augustin.

Séance du 5 avril. — M. de Mély donne lecture d'une étude sur le trésor de la sacristie patriarcale de Moscou.

M. Lafaye présente un certain nombre de bronzes antiques provenant du Midi de la France et qui lui ont été communiqués par deux correspondants.

M. Ruelle signale un manuscrit grec de la Bibliothèque Nationale le 1039 du XIVe siècle.

Séance du 12 avril. — M. Vitry communique la photographie d'une statuette de pleurant bourguignon datant du XVIe siècle récemment acquise par le musée du Louvre.

Bibliographie.

MEDIÆVAL ART, FROM THE PEACE OF THE CHURCH TO THE EVE OF THE RENAISSANCE, 312-1350, by W. R. LETHABY.

L'ART DU MOYEN AGE, DEPUIS LA PAIX DE L'ÉGLISE JUSQU'A L'AUBE DE LA RENAISSANCE. 312-1350, par W. R. LETHABY. Londres, Duckworth et Cie, 1904.

VOICI un livre qui, sous un volume peu encombrant, — il contient à peu près 300 pages, embrasse l'histoire du développement d'un grand art ; pendant une grande époque, — plus de dix siècles : et j'ai hâte de dire à la louange de l'auteur, que le livre justifie son titre.

Tout au début, nous trouvons quelques aphorismes qui permettent de nous placer au point de vue de l'auteur. L'art, dit-il, c'est la pensée de l'homme exprimée par le travail de ses mains; les monuments de l'art sont des témoins de l'histoire qui ne peuvent mentir : aussi les périodes de grande floraison de l'art répondent à l'apogée du développement historique des peuples.

L'auteur a beaucoup voyagé en Europe ; il a vu notamment l'Italie, la France et bonne partie de l'Allemagne. Il en a étudié les monuments et les œuvres d'art. Mais il connaît particulièrement l'Orient, et il a étudié ceux de la Turquie, de l'Asie-Mineure, de l'Arménie, et c'est à l'art monumental de ces régions que M. Lethaby semble devoir sa première formation. Il s'est attaché avec une prédilection particulière à l'analyse architectonique de Ste-Sophie de Constantinople qui lui a inspiré un volume publié il y a une dizaine d'années, — la meilleure monographie que dans les derniers temps on ait écrite sur cette incomparable basilique (1). Aussi dans toute son histoire des dix siècles de l'art au moyen âge, il aime à poursuivre l'influence de l'art byzantin, même la où cette influence peut paraître contestable.

Dès les premières pages du livre, il fait remarquer fort justement que, après le IVe siècle, Constantinople devient la capitale artistique du monde romain, et qu'elle conserve cette hégémonie jusqu'à l'élévation de l'empire de Mahomet. Plus d'un lecteur sera peut-être surpris de voir émettre l'opinion que même la disposition basilicale des églises chrétiennes a pris naissance et s'est développée en dehors de Rome. Déjà en 325, comme en témoigne une inscription trouvée sur une petite église basilicale construite à Orléansville en Algérie, cette disposition était en usage en Afrique, et Strzygowski pense que plusieurs des nombreuses églises bâties en Asie Mineure datent d'une époque préconstantinienne. Ce n'est donc pas dans les catacombes romaines que l'auteur cherche le type primordial du temple chrétien : il poursuit au surplus ce type avec autant de soin que de science dans ses développements successifs, et ce n'est pas un des moindres intérêts du livre de voir le plan terrier des églises antérieures à la période Carolingienne se former, grandir et aboutir à son entière floraison par la cathédrale française aux XIIe et XIIIe siècles.

Naturellement, M. L. s'arrête avec complaisance à l'époque Justinienne. L'empereur Justinien a été le plus grand bâtisseur du monde, et peu d'édifices font, en y entrant, l'impression que produit l'église de Ste-Sophie. La coupole en est plutôt spacieuse que haute, et le sentiment de son ampleur surpasse celui que l'on éprouve dans tout autre édifice existant. Les détails, après le système de construction que l'auteur a particulièrement étudié, sont d'un haut intérêt. Cependant bien d'autres édifices s'élevèrent à Constantinople pendant le règne de Justinien, et tandis que l'empereur bâtissait Ste-Sophie, l'impératrice Théodora commençait, dès 536, la construction de la vaste église des Saints Apôtres, et ce besoin d'ériger de grandes bâtisses se manifesta pendant toute une période.

M. L. a vu, il a étudié et analysé la plupart des édifices et des œuvres d'art dont il entretient le lecteur; il est au courant des études archéologiques et du mouvement littéraire dont ces monuments ont été l'objet, notamment depuis un demi-siècle. Ces connaissances acquises dans l'examen personnel des monuments, ajoutées à celles des études faites par d'autres archéologues, assurent au livre sur l'art du moyen âge sa valeur au point de vue de la science et de l'enseignement. Ce qui en fait le charme, c'est que l'auteur, en présence des édifices et des œuvres d'art qu'il analyse, a souvent conservé l'enthousiasme du poète et de l'artiste. Tantôt nous avons rappelé une partie de ses impressions en présence de l'imposante basilique de Ste-Sophie. Il n'est pas moins ému par les grandioses beautés des cathédrales françaises, et l'étude comparée qu'il en fait est aussi complète que le permet l'ouvrage dont le plan est celui d'un abrégé. Son admiration se manifeste surtout en présence de leur magnifique statuaire et de leurs vitraux. Après

1. *The Church of Santa Sophia Constantinople, a Study of byzantine building*, by W. R. Lethaby and Harold Swainson. 1894, Maximilian & Co. London. New-York.

avoir analysé les qualités des vitraux français du XIIIe siècle, il ajoute : « Je suis forcé de dire que la verrière garnie de ses verres colorés me semble la forme de l'art la plus parfaite connue, c'est ce dont conviendra chacun qui a suivi par un après-midi d'été les nuances changeantes des fenêtres de Chartres, de Bourges ou de Reims depuis l'heure où l'ombre projetée des arcs-boutants tombe en larges bandes sur le verre incandescent, jusqu'au moment où leurs teintes s'éteignent dans les lueurs du crépuscule, pour se confondre avec la pénombre des voûtes. »

L'admiration de M. L. pour les arts plastiques et la statuaire du moyen âge n'est pas moins vive. Le chapitre consacré à cette étude commence précisément par l'examen de la cuve baptismale de Liége dont il a été question à diverses reprises dans nos derniers fascicules : Voilà ses remarques à cet égard.

« Nous ne pouvons suivre en détail le développement de la sculpture de la période romane, mais je dois faire en passant une observation sur les fonts en bronze de Liége, dont nous avons un moulage au Musée de South Kensington. C'est au point de vue historique l'œuvre d'art la plus remarquable qui me soit connue. C'est, comme on sait, le travail de Renierus, un orfèvre de Huy, près de Dinant, et a été fondu vers 1115. Il se compose d'un bassin de forme circulaire, entouré de sujets en hauts reliefs tirés de la vie de saint Jean-Baptiste, et posé sur douze bœufs. De longues inscriptions accompagnent les différentes scènes. Le groupe du baptême du Christ est d'une beauté extraordinaire. Trois anges « ministrants » obéissants, pleins de sollicitude et de joie, expriment le naturalisme angélique le plus parfait; Jean prêchant au peuple pour le porter à faire de bons fruits de pénitence, est d'une égale beauté, un groupe de publicains, qui l'écoutent, auquel un soldat romain s'est joint est exquis. Je dois confesser que je ne puis me rendre compte de la généalogie du style de la sculpture de cette œuvre hors paire. Il est si libre et sans la moindre trace d'archaïsme! Comme travail de la fonte de bronze, l'œuvre dérive sans doute des écoles allemandes : une influence byzantine est évidente dans la composition. »

En appréciant d'une manière générale la sculpture du moyen âge, M. L. dit :

« Deux fois dans l'histoire l'art de la sculpture a atteint une hauteur qui lui donne une place à part de toutes les autres periodes. La belle sculpture grecque comme la sculpture gothique doivent être regardées comme la couronne de l'architecture. Chacune d'elles a eu la puissance de combiner plusieurs œuvres pour en faire un grand ensemble; dans toutes, le sujet traité offre à un haut point un caractère épique et le travail de l'artiste répond dignement à l'objet qu'il a voulu traiter. »

Le livre est d'ailleurs plein d'aperçus intéressants et d'une lecture attachante : quelques petites erreurs de détail méritent à peine une rectification. Ainsi l'abbaye de Rolduc ne se trouve pas dans le Hainaut, mais dans la province Rhénane près d'Aix-la-Chapelle, mais ce n'est pas la peine de s'y arrêter. Je tiens à ajouter que le livre est très richement et très utilement illustré: 124 gravures contenant bon nombre de plans sont disséminées dans le texte, et 66 planches hors texte reproduisent, généralement au moyen de clichés photographiques, les monuments et les détails décoratifs les plus remarquables, décrits dans le livre.

J. H.

GUIDE ILLUSTRÉ DU MUSÉE LAPIDAIRE D'ARLON, par J. B. Sibenaler, conservateur du musée, membre correspondant de la Commission royale des monuments etc. *(Extrait des Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg.)*

Le musée lapidaire d'Arlon est connu depuis longtemps des érudits et tout particulièrement des savants qui ont étudié les derniers siècles de la domination romaine sur les rives de la Moselle, de la Meuse et de ses affluents. Mais on n'a compris toute l'importance de ce musée au point de vue de l'art et de l'archéologie, que depuis quelques années ; c'est-à-dire depuis que les monuments qui le composent ont été retirés de la cave où ils étaient réunis et où à peine on pouvait les voir, pour être placés dans le local convenable et bien éclairé où ils se trouvent maintenant.

C'est par les soins de son conservateur, M. Siebenaler, que ce transfert a été opéré, et c'est par ses soins encore, qu'un catalogue vient d'être publié. Après une bonne installation, un classement convenable; ce complément devenait nécessaire pour donner au musée toute sa valeur au point de vue de l'enseignement, de l'utilité historique et de l'intérêt que le public doit y porter.

Disons tout d'abord que ce guide se présente sous un aspect élégant de nature à satisfaire les plus difficiles. C'est une jolie brochure grand in-8° de 132 pages, ornées d'un grand nombre de clichés bien réussis ; après la visite du musée, ce guide illustré sera pour le touriste non seulement un souvenir agréable à emporter, ce sera souvent un livre de notes très utile à consulter.

Le musée lapidaire d'Arlon a quelque chose de mystérieux en ce sens qu'il contient de nom-

Fragment d'une stèle représentant une visite médicale (?).

Fragment représentant un homme vêtu du sagum gaulois conduisant une charrette.

breux débris de monuments très considérables de la civilisation romaine sur lesquels il n'existe guère d'informations écrites. Les auteurs de l'époque où ces débris formaient des édifices sont muets. A vrai dire nous ne savons à peu près rien du temps où ils ont été bâtis, et nous sommes dans la même ignorance sur l'histoire de leur destruction. Pour tout renseignement nous en sommes donc réduits à ces ruines, ou fragments de ruines, et comme le dit un historien, cité dans la préface de notre guide : « Il faut lire ces œuvres de pierre, il faut les parcourir l'une après l'autre dans leur pittoresque multiplicité comme on feuilleterait les pages d'un volume illustré : mieux que des textes écrits, elles nous racontent la vie intime de la Belgique romaine. Ce sont les

Pierre tombale à deux personnages.

tombeaux seuls qui nous les ont fournies : car le tombeau, cette porte ouverte sur l'autre vie, n'est pour les Romains qu'un miroir qui reflète celle-ci en y ajoutant le charme douloureux de ce qui est à jamais perdu. Ces monuments funéraires nous offrent la vive et saisissante image d'un monde que leur réalisme rapproche de nous avec une puissance d'évocation étonnante(1). » Assurément on ne saurait mieux dire, et ces fragments de sculpture qui nous mettent ainsi en présence des réalités de la vie d'une civilisation disparue, prouvent par leur « puissance d'évocation étonnante » un plus haut degré d'avancement dans

1. G. Kurth, professeur à l'Université de Liège.

l'art que la plupart des débris de la civilisation romaine trouvés en Belgique. Puis il n'y a pas seulement des tombeaux et des épitaphes, il existe encore au musée lapidaire d'Arlon des entablements, des colonnes, des fragments d'édifices très considérables, dénotant l'existence d'une cité opulente, disparue, sans laisser des traces dans l'histoire écrite.

Quoi qu'il en soit, le *Guide illustré* que nous avons sous les yeux, rend facile et hautement instructive la lecture de ces débris, et son auteur s'est attaché avec un soin et une conscience bien méritoires à réunir tout ce que les savants qui

Relief représentant Minerve.

les ont étudiés ont pu en tirer. Ses éclaircissements, accompagnés de reproductions, généralement excellentes, offrent au visiteur studieux à peu près toutes les informations qu'il peut souhaiter. Nous avons la bonne fortune de mettre sous les yeux du lecteur quelques-unes de ces reproductions dont l'Institut archéologique du Luxembourg a bien voulu mettre les clichés à notre disposition.

Le dernier chapitre du guide, sous le nom d'*Addenda*, est loin d'être le moins intéressant. M. le conservateur résume, sur les monuments énumérés dans le catalogue, toutes les informations, les inductions et les conclusions que l'on peut en tirer. Il a lu tout ce qui les concerne et recueilli l'opinion des savants du pays et de l'étranger qui ont visité le musée d'Arlon, guidés par lui : il s'arrête à ces conclusions « Si l'on tient compte des grandes dimensions de beaucoup de ces fragments, de la variété et de la richesse de leur décoration, on doit en déduire que l'agglomération urbaine qui formait la cité Arlonaise au temps des Romains, se distinguait par le chiffre notable de ses habitants, par leur culture intellectuelle peu ordinaire et par le degré élevé d'aisance matérielle. Ce que l'on peut affirmer aussi, sans crainte de se tromper, c'est que la

Socle de statue à quatre divinités.

population d'Arlon devait vivre depuis longtemps dans un état de paix profonde et de tranquillité parfaite. »

Enfin l'auteur passe aux informations que l'on possède sur la destruction ou plutôt la dispersion des ruines qui formaient autrefois l'*Orolanum vicus*.

Ces informations sont malheureusement de date relativement récentes. Les derniers témoins oculaires qui contemplèrent ces épaves d'un passé opulent furent les deux frères Wiltheim, en 1671. C'est surtout après leur visite que la dispersion des pierres sculptées commença. On peut

admettre qu'elle a commencé beaucoup plus tôt. L'auteur cite à cet égard un fait rapporté dans la chronique de Saint-Hubert, et que j'avais signalé moi-même (1). Celui de la demande adressée au XIIe siècle par Thierry, abbé du monastère de St-Hubert, à la comtesse de Luxembourg, de pouvoir enlever les belles pierres provenant des anciens édifices d'Arlon, pour les faire servir à la construction de la crypte et du cloître de l'abbaye ; permission qui, selon notre chroniqueur, fut gracieusement et largement

Fragment d'une tête de statue romaine.

accordée. Après, et probablement avant la visite des frères Wiltheim, l'abbé Thierry trouva de nombreux imitateurs qui, même pour satisfaire à de bien futiles caprices, enlevèrent les pierres sculptées les plus intéressantes pour le simple plaisir des yeux qu'offrait leur décor.

M. Sibenaler rappelle en terminant qu'heureusement le sol historique des environsd'Arlon, n'a pas dit son dernier mot. Bon nombre de pierres sculptées du musée sont le résultat de fouilles récentes. Il y a donc lieu de continuer les recherches avec les ressources que les différentes administrations ne peuvent refuser en présence des faits acquis, car il y a tout lieu d'espérer que de nouvelles trouvailles augmentent encore l'intérêt déjà bien considérable du musée lapidaire d'Arlon.

J. H.

1. *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse.* Bruges, 1890, p. 6.

LA SAINTE VIERGE DANS LA TRADITION, DANS L'ART, DANS L'AME DES SAINTS ET DANS NOTRE VIE, par J. HOPPENOT. — Grand in-4°, 387 pp., nombreuses illustrations en noir et en couleur. Desclée, De Brouwer & Cie, Lille, 1904. — Reliure de luxe, 10 fr.

LA MADONE, par A. VENTURI. — Grand in-4°, 440 pp., nombreuses illustrations. Hœpli, Milan, 1904; édition française, 1904.

Sous ces titres différents, la même belle et riche matière est traitée dans deux livres de luxueuse apparence quoique de prix très modique; l'imprimerie fait à présent des merveilles à la portée des petites bourses, c'est la manifestation la plus démocratique de l'art.

Le P. Hoppenot, ce bel écrivain religieux à qui nous devons déjà *le Crucifix dans l'art et la tradition*, M. A. Venturi, cet historien d'art apprécié, l'éminent Directeur de l'*Arte*, ont rivalisé de talent, secondés par des éditeurs distingués (véritables bienfaiteurs des Lettres), pour enrichir la librairie contemporaine de livres aussi moralisateurs que délectables. De pareils ouvrages sont comme des fleurs brillantes et embaumées au milieu de l'ivraie et de la pourriture envahissantes de la littérature du jour. Ils méritent bien de l'humanité, ceux qui fournissent aux familles honnêtes, sous une forme noble et attrayante, les moyens de remplacer les ordinaires et frelatés produits de la presse.

L'embarras serait grand, s'il fallait décerner la palme à l'un des deux livres. L'édition de Desclée est plus luxueuse, dans son riant cartonnage,avec ses pages ornées, ses belles planches en chromolithographie et son illustration plus variée. Celle d'Hœpli offre plus de suite et d'unité dans l'illustration exclusivement formée de reproductions photographiques d'après des peintures et quelques sculptures.

D'ailleurs, il n'est pas question de choisir, et ces deux ouvrages, loin de faire double emploi, se complètent l'un par l'autre. M. Venturi s'est placé spécialement au point de vue artistique et italien, tandis que le P. Hoppenot envisage son sujet à des points de vue plus divers, non seulement au point de vue esthétique, mais encore au point de vue religieux et légendaire. Son illustration, un peu moins adéquate et homogène, un peu moins fine, en certaines pages, trahit l'adaptation à un sujet neuf de la richissime collection de clichés de la maison Saint-Augustin ; cette illustration comprend moins d'inédit, mais elle est plus variée et ne se limite nullement à l'art d'un seul pays.

M. Venturi nous donne d'abord une fort belle série chronologique de Vierges italiennes,dont on voit le type évoluer depuis la Madone de S. Luc et l'Orante, en passant par les vierges voilées et

assises de Cimabuë, de Giotto, la Vierge couronnée et debout de l'école pisane et les gracieuses Mères de Dieu des della Robbia et de Donatello, jusqu'aux figures toutes célestes de l'Angelico et au type plus humain de Botticelli, de Lippi, de Pinturicchio, de Sansovino, de Bellini, de Crivelli, pour finir par les gracieux visages de Raphaël, de Vinci, de Titien, de Mantegna, de Corrège.

Puis il reprend toutes les scènes du cycle biblique dont la Vierge Marie est, après son divin enfant, le type principal ; toujours il s'en tient à la peinture italienne, avec un appoint pris à la sculpture Dans ce paradis de l'art chrétien, les artistes ont si abondamment commenté l'évangile avec leur pinceau magique, qu'on peut composer de leurs œuvres une abondante illustration sans lacune, en se passant de toute contribution étrangère.

Le plan du P. Hoppenot est beaucoup plus vaste. Il envisage successivement la sainte Vierge dans la Tradition, dans l'art, dans l'âme des Saints et dans la vie du fidèle. Il remonte aux promesses divines, à Marie Immaculée promise au monde et figurée symboliquement, et puis il retrace, comme M. Venturi, toute la vie de la Mère de Dieu. Il étudie ses représentations dans l'art des differentes nations, tout en tenant, comme de juste, l'Italie au premier rang. Puis il considère Marie comme refuge des pécheurs, comme reine des vierges, des apôtres, des docteurs, des ordres religieux, enfin comme habitante du ciel. Enfin, entrant dans l'intimité de la vie chrétienne, il montre la place de la Vierge sainte dans notre âme et à notre foyer, du berceau à la tombe.

L. C.

LE CONGRÈS ARCHÉOLOGIQUE DE PUY, par L. Quarré-Reybourbon. — In-8°, illustré, 74 pp. Lille, Danel, 1905.

Nos lecteurs connaissent l'érudit voyageur qu'est M. Quarré ; il suit assidument les Congrès d'archéologie et ne veut pas garder pour lui seul les fruits abondants de ses laborieuses excursions. Le compte-rendu qu'il a rédigé du récent voyage de la Société française d'archéologie en Auvergne constitue un précieux guide pour les touristes privilégiés qui, se trouvant dans le cas de suivre ses traces, auront le privilège de disposer de son élégante plaquette.

L. C.

BIJDRAGE TOT DE GESCHIEDENIS DER MIDDELEEUWSCHE KUNSTWEVERIJ IN NEDERLAND, par M. J. Kalf.

CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DU TISSAGE D'ART DANS LES PAYS-BAS AU MOYEN AGE, Brochure, 15 fig. dont 2 planches hors texte. P. Van de Weyer, Utrecht.

L'industrie du tissage de la soie n'existait guère avant le XVIe siècle dans les provinces belges ni avant le XVIIe siècle en Hollande. C'est par erreur que différents auteurs croient voir parfois des produits flamands dans les nombreux tissus ornementés du moyen âge conservés dans nos musées ou reproduits par nos peintres. Les motifs à décor qu'on y remarque rappellent les motifs préférés par les tisserands de l'Italie et de l'Orient.

Pour le montrer, M. Kalf ne s'est pas contenté d'analyser les étoffes, de compulser les livres traitant de la question, il s'est donné la peine de parcourir les différentes villes du pays et de fouiller leurs archives. Dans aucune il n'a trouvé trace de fabrication de drap de soie avant les époques indiquées plus haut, le commerce des étoffes importées étant d'ailleurs très important.

Le tissage de la toile était très florissant dans nos pays au moyen âge et le besoin d'une nouvelle industrie ne s'y fit nullement sentir, industrie d'ailleurs pour laquelle la matière première faisait totalement défaut.

La confection des fils de soie comportait un procédé tout différent de celui du lin et de la laine ; les ouvriers bien formés à tisser la soie et les métiers compliqués étaient inconnus aux Pays-Bas, à tel point qu'on signale comme découverte sensationnelle la production, en 1496 en Flandre, en 1580 en Hollande des tissus de lin damassés, c'est-à-dire comportant des dessins de couleurs.

Remarquons d'un autre côté que l'Italie était très jalouse de son industrie de la soie et se défendait par tous les moyens de la voir transplanter dans d'autres contrées. Cependant les ouvriers italiens travaillant la soie émigrèrent en France dès le XIIIe siècle, où l'industrie prit dès cette époque une certaine extension. C'est donc par exception que des tissus de soie ont pu être fabriqués à une époque antérieure à Tournai, laquelle était alors ville française et où la fabrication de la laine et de la toile n'était guère aussi productive que dans les autres villes flamandes.

E. C.

LES VILLES D'ART CÉLÈBRES : MOSCOU, par M. L. Léger. — Petit in-4° de 135 pp. et 86 gravures Paris, Laurens, 1905. — Prix : 3 fr. 50.

Si Moscou mérite de prendre rang parmi les « villes d'art célèbres » c'est pour représenter

l'étrangeté dans l'art, comme les autres villes d'élection représentent la grâce et la beauté. Il faut néanmoins lui accorder la grandeur, une grandeur sauvage sur laquelle planent les émouvants souvenirs, et qui est due à l'immensité de sa blanche enceinte, à la multitude de ses églises singulières et de ses riches monastères, à la vasteté de ses palais aux larges façades symétriques criblées de fenêtres innombrables, à la riche polychromie de ses édifices et à la variété de ses tours aux couronnements invraisemblables.

Familier à cette ville mystérieuse où il a accompli des missions officielles, M. Léger est dans ses murs un guide très distingué et parfaitement informé ; il décrit Moscou avec un enthousiasme plutôt modéré. Les impressions de voyage, les souvenirs personnels ajoutent un piquant attrait à ce volume, le premier ouvrage français qui ait été consacré à la description et à l'histoire de la vénérable cité. Les chapitres sur l'art russe, cet art peu connu, sont surtout intéressants.

L. C.

L'ENCENSOIR DU MUSÉE DE LILLE ET LES FONTS BAPTISMAUX DE L'ÉGLISE SAINT-BARTHÉLEMY A LIÉGE, par E. THÉODORE. — Broché. Extr. des *Ann. de l'Est et du Nord.* 1905.

A la suite d'un article de la *Revue de l'Art chrétien* relatant les vérifications faites par M. H. Rousseau sur les fameux fonts liégeois, M. Théodore est amené à s'occuper de l'auteur de ce monument d'airain que M. J. Destrée attribue aussi à Renier d'Huy en même temps que le superbe encensoir légué par l'architecte Bouvignat au musée de Lille. Au sujet de ce dernier objet, M. Destrée s'appuie sur l'inscription qui s'y trouve gravée par le donateur ; elle est telle qu'il ne peut y voir un clerc, mais seulement un artiste. M. Théodore discute l'exactitude de la lecture de ce texte, l'interprétation de la légende et l'analogie du style des deux œuvres.

L. C.

Périodiques.

ÉCOLE ANGLAISE DE ROME. — Nous avons sous les yeux les volumes I et II des documents de l'école anglaise de Rome.

Le tome I contient un recueil de curieux dessins attribués a Andreas Coner, publiés par M. T. Ashley. Ils consistent en détails d'architecture, profils, entablements, bases et chapiteaux, croquis d'édifices, décorations de la Renaissance.

Cette importante série de documents est conservée au Sir John Soane's Museum in Lincoln's Inn Fields (1), et provient de la collection du cardinal Alex. Albani. Leur auteur, que M. Ashley croit être Coner, était en tous cas en relations étroites avec Bramante. Beaucoup ne sont autres que des projets de Bramante lui-même, ou des projets d'Ant. da San Gallo. Plusieurs ressemblent tellement à des croquis qu'on attribue à Michel-Ange, qu'on est amené à douter de la paternité du grand maître à l'égard, par exemple, du palais Buonarotti à Florence. Par contre, on trouve ici des études de Saint-Pierre à Rome, donnant une des nombreuses solutions conçues par Bramante. En tout cas, le recueil qui nous occupe est antérieur à la plupart des albums de croquis qu'on conserve du maître de la Renaissance, hormis ceux de San Gallo.

Le tome II comprend deux travaux importants : une étude sur les vestiges de la basilique de Santa Maria Antiqua récemment découverte au Forum, et un mémoire sur la topographie de la campagne romaine au point de vue de l'antiquité.

Les fouilles faites au Forum et la découverte de Santa Maria Antiqua ont eu pour résultat de faire connaître un superbe exemple de la décoration picturale d'une basilique romaine au VIIIe siècle. Le travail de M. G. Max. Rushforth est d'autant plus intéressant, qu'il reste fort peu d'antiquités de cette époque. Rome, s'émancipant de Bysance, devient la capitale du monde religieux occidental. C'est un trait de lumière dans une époque encore enveloppée de ténèbres.

L'étude de la sculpture grecque a été poursuivie par MM. Wace; l'architecture de la Renaissance par M. Webb.

M. Cunningham, profitant d'un échafaudage construit par le commandant Boni, a examiné de près les bas-reliefs historiques décorant l'arc de triomphe de Septime-Sévère ; il a pu établir ainsi le rapport entre les sujets traités et les campagnes de l'empereur romain.

M. Winstedt a continué ses recherches paléographiques. Son principal travail a consisté dans l'examen des manuscrits du Vatican du *Cosmas Indicopleustes*, fameux pour leur illustration, mais insuffisamment connus pour ce qui regarde le texte.

M. Jones a étudié l'orfèvrerie de la Renaissance dans les trésors des églises et les collections privées; il s'est attaché surtout aux œuvres de Benvenuto Cellini.

M. Davies a fait une étude sur la polychromie dans l'architecture gothique du Nord de l'Italie,

1. B. Lincoln's Inn. Fields, Londres.

travail qui sera soumis à l'Institut royal des architectes britanniques.

Le directeur adjoint M. Ashley a continué ses études de la topographie de la campagne romaine et les publie dans le volume II.

Une nouvelle attraction pour les étudiants de cette école résulte des Conférences inaugurées au cours de la session écoulée, et dans lesquelles on discute les résultats obtenus par les études et les recherches des membres.

La bibliothèque s'est accrue de nombreux volumes, et entre autres de l'ouvrage de M. Wilpert: *Les peintures des catacombes* — de Cohen, *Médailles de l'empire romain.*

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Les Livraisons des mois de mars et d'avril.

Les fascicules de ce périodique mensuel paraissent très régulièrement, offrant à ses lecteurs des articles nombreux et extrêmement variés, généralement illustrés avec élégance et par les procédés les plus modernes. Les œuvres d'art et de curiosité y sont reproduits de manière à rendre les objets de la manière la plus précise. Personne ne pourra accuser le *Burlington Magazine* de marquer une tendance quelconque, et de se montrer exclusif en aucune matière. L'éclectisme le plus large y est de principe, et bien difficile serait l'amateur ou le connaisseur d'art, qui n'y trouverait pas une étude répondant à ses préférences.

Les deux derniers fascicules de mars et d'avril offrent chacun une table des matières plantureuse dans lesquelles nous ne signalerons que les articles intéressant particulièrement les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien.*

Mois de mars. Notes sur les peintures des collections royales : l'autel de Quaratin, par MM. Lyonel Cost et Hubert Horne. C'est une étude accompagnée de bonnes reproductions, d'un polyptyque de Gentile da Fabriano, dont la pièce centrale est conservée dans la collection royale de Buckingham palace. Elle a été acquise en 1846, par le prince Albert. Le panneau principal est une charmante Vierge avec l'Enfant Jésus entourée d'anges, et que déjà Vasari regardait comme l'un des meilleurs travaux du maître. Les panneaux latéraux représentant quatre saints qui accompagnaient la Madone, se trouvent au musée des offices à Florence. On ignore le sort de la predella.

Le même fascicule contient une étude sur la chape d'Ascoli qui, on se le rappelle, a fait beaucoup de bruit dans le monde depuis que ayant apparu à Londres, au Museum Victoria and Albert, on a pu se rendre compte de ce qu'était devenu la chape historique volée à la cathédrale d'Ascoli où elle se trouvait depuis l'an 1288, époque où elle a été donnée par le pape Nicolas IV à la cathédrale de sa ville natale. L'article de M. May Morris, accompagné de plusieurs reproductions, est d'un grand intérêt au point de vue de l'histoire et des procédés techniques de la broderie. L'auteur en réclame le travail comme *Opus anglicanum.* Dans le numéro d'avril M. May Morris étudie avec le même soin la chape de Pienza dont il attribue le travail à la même origine et qu'il désigne également comme *Opus anglicanum.*

Le fascicule de mars contient un curieux travail sur l'armure et les armes d'un chevalier au commencement du XIVe siècle ; il est documenté par l'inventaire détaillé des armes et armures de Raoul de Nesle, connétable de France qui succomba à la bataille de Courtrai.

Dans le numéro d'avril se trouve une note de M. Weale sur une « Image de Pitié » du XVe siècle dont la reproduction qui accompagne la note fait connaître la beauté. Le panneau de petite dimension, appartient à M. Grivan.

La Vierge Marie, debout sous les bras de la croix, soutient, enveloppé d'un linge, le Christ qui, mourant, pose la main gauche sur la plaie de côté dont jaillit le sang en abondance. Aux deux côtés l'artiste a peint sur fond d'or les symboles et les instruments de la Passion, comme on les voit quelquefois dans le fond des peintures représentant la Messe de saint Grégoire. Les expressions des deux figures de ce petit tableau de dévotion, sont dans leur douleur tout à la fois profonde et contenue, singulièrement touchantes. M. Weale croit devoir attribuer ce panneau à un maître de l'école de Tournai.

Enfin le fascicule d'avril contient encore la reproduction de trois peintures italiennes, accompagnées de notices qui intéressent l'art chrétien, l'une est un saint Jérôme dans un paysage grandiose, attribuée au Titien, mais fortement repeint, en sorte que la composition seule semble remonter au grand maître vénitien. Les deux autres sont une Nativité, peinture florentine fort intéressante dont le maître n'a pu encore être déterminé, et la tête de saint Jean-Baptiste, peint par Antonio da Solario.

X. X.

CERCLE ARCHÉOLOGIQUE DE MALINES.

Bulletin, tome XIV.

M. Ph. Van Boxmer étudie les restes du palais du Grand Conseil à Malines, cette œuvre savoureuse de Rombaut Keldermans, que l'on restaure actuellement pour l'utiliser comme hôtel des Postes.

Cet édifice fut greffé sur les bâtiments des Halles qui sont du milieu du XIVe siècle. Sa

construction fut commencée en 1525. On conserve le dessin original de la façade principale de Keldermans. M. Van Boxmer fait remarquer une particularité qui a échappé à ceux qui se sont jusqu'ici occupés de ce remarquable monument d'architecture, c'est que le parchemin indique formellement l'emplacement de la chapelle, prévue par le Grand Conseil et dont on a parlé si longtemps ; les reproductions faites jusqu'ici étaient fautives sur ce point.

Les comptes prouvent que jamais la construction ne fut achevée : une quantité de pierre fut exécutée, payée, sans qu'elle ait été jamais mise en œuvre. C'est que dès 1547 l'empereur Charles-Quint obligea la ville à racheter du gouvernement des Pays-Bas son palais inoccupé, précisément pour y installer le Grand Conseil pour lequel on construisait un élégant palais. On peut supposer que le magistrat aura abandonné celui-ci à son triste sort par esprit de représailles.

Le Dr G. Van Doorslaere présente des arguments tendant à attribuer les plans de la tour de Saint-Rombaut de Malines à Gauthier Coolman de préférence à Jean Keldermans. Il montre que Coolman était architecte, successeur de Jean Keldermans et qu'il a eu le temps nécessaire entre la mort de ce dernier (1445) jusqu'à l'époque du commencement des travaux (1449). Sa pierre tombale encastrée dans la tour même semble attester sa qualité de maître de l'œuvre.

Enfin M. V. Hermans examinant les belles miniatures du livre de chant de Marguerite d'Autriche (1505-1511) qui repose à la Bibliothèque de la ville de Malines, s'attache à démontrer qu'Albert Dürer lui-même pourrait bien en être l'auteur.

ZEITSCHRIFT FUR CHRISTLICHE KUNST, publiée sous la direction du professeur Dr Alexandre SCHNUTGEN, chanoine de la cathédrale de Cologne.

Livraison 12, XVIIe année :

Études sur l'Exposition historique de Dusseldorf, 1904.

Un curieux triptyque de l'École de Cologne, représentant la maternité virginale de Marie, du musée provincial de Bonn, par le P. Ét. Beissel, avec une bonne phototypie.

Article sur le symbolisme dans l'Art, par Andreas Schmid.

Coup d'œil rétrospectif sur l'Art moderne, à l'Exposition internationale de Dusseldorf en 1904, par Franz Gerh. Cremer.

Article sur l'Exposition historique d'art de Dusseldorf en 1902, orné de gravures dans le texte, par Schnütgen, articles biographiques.

La dernière livraison parue est la première du dix-huitième volume de la *Zeitschrift für christliche Kunst*. Une existence de dix-huit ans, pour un recueil uniquement consacré à l'art catholique et aux principes dont s'inspire également notre *Revue*, doit être considérée comme la preuve d'un succès, auquel nous applaudissons dans un sentiment de cordiale confraternité.

Le fascicule contient : le troisième article publié dans ce périodique de M. Édouard Firmenich-Reicharts sur l'Exposition rétrospective de Dusseldorf en 1904. L'auteur, à l'occasion de cette exposition, s'attache à débrouiller les œuvres et la personnalité des maîtres de l'école primitive de Cologne. Il les étudie avec une compétence et un soin qui autorisent l'espoir de voir naître un livre de ces articles successifs. Celui de ce fascicule est consacré à un petit triptyque représentant comme panneau central, l'Adoration des Mages, tandis que sur les volets ouverts sont peintes les figures de Ste Hélène et de Ste Barbe. Au revers des volets est représentée l'Annonciation. De bonnes phototypies reproduisent le triptyque décrit.

La même livraison contient une dissertation sur les animaux auprès de la crèche du Rédempteur, par M. J. Lübeck, et deux articles du directeur de la *Zeitschrift* qui ont pour objet de faire connaître des travaux récents, également accompagnés de reproductions : ce sont d'abord deux importantes croix d'autel (sortant des ateliers de la firme Gabriel Hermling). L'une de ces croix est un don de l'impératrice d'Allemagne à l'église commémorative de l'empereur Guillaume à Berlin, et l'autre est destinée à l'autel majeur de l'ancienne église St-Quirin à Neuss. Le second article de M. le chanoine Schnütgen décrit et reproduit en gravure une chaire à prêcher, travail du sculpteur Mengelberg, en style gothique de la meilleure époque et qui doit être placée à l'église Ste-Marie à Bonn.

On doit se féliciter de voir la vie de l'art actuel, la pratique de l'art religieux pénétrer dans les Revues où généralement la science du passé prend une si large place.

Un coup d'œil rétrospectif sur « l'Art moderne » à propos de l'Exposition internationale de 1904, à Dusseldorf, inspire à M. Carl Cremer des réflexions peu réconfortantes sur les produits de « l'Art moderne » exhibés alors. Il se réfugie dans la poésie orientale de l'antiquité, pour se consoler des impressions de « l'Art moderne » de l'Occident.

XX.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Bouillet (L'abbé A.) — La litre funéraire de l'église de Charonne. (Extrait du *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris, 1899.*) — In-8°. Paris.

Le même. — La fabrication industrielle des retables en albatre (XIVe et XVe siècles). — In-8°. Caen, 1901.

Le même. — Essai sur l'iconographie de sainte Foy. — In-8°. Paris et Caen.

* Hoppenot (J.). — La Sainte Vierge dans la tradition, dans l'art, dans l'ame des saints et dans notre vie. — Grand in-4°, 387 pp., nombreuses illustrations en noir et en couleur. Desclée, De Brouwer et Cie, Lille, 1904. — Reliure de luxe, 10 fr.

* Léger (L.). — Les villes d'art célèbres : Moscou. — Petit in-4° de 135 pp. et 83 gravures. Paris, Laurens, 1905. — Prix : 3 fr. 50.

Misset (E.). — Une église de Victorins en Champagne. Un manuscrit bien gardé, ou des feuilles volantes de l'abbé Puiseux sur Notre-Dame de l'Épine. — In-8°, 10 pp. Paris, Champion, 1904.

Monographie de la cathédrale du Puy. Manuscrit de l'architecte Mallay. Introduction par M. Thiollier. — In-8°, 39 pp. et fig. Marchesson, Le Puy, 1904.

Piton (C.). — Marly-le-Roi. Son histoire. — In-8°. Paris, Joannin.

* Quarré-Reybourbon (L.). — Le Congrès archéologique du Puy. — In 8° illustré, 74 pp. Lille, Danel, 1905.

* Théodore (E.). — L'encensoir du musée de Lille et les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy a Liége. — Broché. (Extr. des *Ann. de l'Est et du Nord*, 1905.)

Valletite (Henri). — L'archéologie en Bas-Poitou depuis 1864. (Extrait du *Compte rendu du LXXe Congrès archéologique.*) — In-8°. Caen, 1904.

Welschinger (H.). — Strasbourg. — In-4°, 152 pp. Paris, H. Laurens, éditeur.

Le même. — Rome, de l'avènement de Jules II a nos jours. — In-4°, 176 pp. Paris, H. Laurens, éditeur.

Allemagne.

Roessler (A.). — Die Stimmung der Gothik und andere Essays. — In-8°, 123 pp. Volkserzieher Verlag, Berlin, 1904.

Sauermann (E.). — Die Mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein. — In-8°, 30 pp. Heidelberg, 1904.

Ter-Minassiantz (Ermano) — Die Armenische Kirche in ihren Beziehungen zu den Syrischen Kirchen bis zum Ende des 13 Jahrhunderts. — In-8°, XII-212 pp. Leipzig, Hinrochs, 1904.

Thuston (P. Herb.) et Hater (P. Th.). — Eadmeri monachi Cantuariensis Tractatus de conceptione Sanctæ Mariæ — In 32, XL-104 pp. Friburgi-Brisgoviæ, Herder, 1904.

Angleterre.

* Lethaby (W. R.). — L'art du moyen age, depuis la paix de l'église jusqu'a l'aube de la renaissance. 312-1350. — Londres, Duckworth et Cie, 1904.

Italie.

Angeletti (A. L.). — L'abbazia e l'isola de Montevideo. — Firenze, minorenni corrigendi.

Brunori (Romano). — Guido Monaco. — Firenze, Tip. Bonducciana.

La Corte Cailler (G.). — Andrea Colamech, scultore ed architetto del secolo XVI. — Messina, Amico, 1903.

* Venturi (A.). — La madone. — Grand in-4°, 440 pp., nombreuses illustrations. Hœpli, Milan, 1904; édition française, 1904.

Belgique-Hollande.

* Kalf (J.). — Bijdrage tot de geschiedenis der middeleeuwsche kunstweverij in Nederland.

Contribution a l'histoire du tissage d'art dans les Pays-Bas au moyen age, — Brochure, 15 fig. dont 2 planches hors texte. P. Van de Weyer, Utrecht.

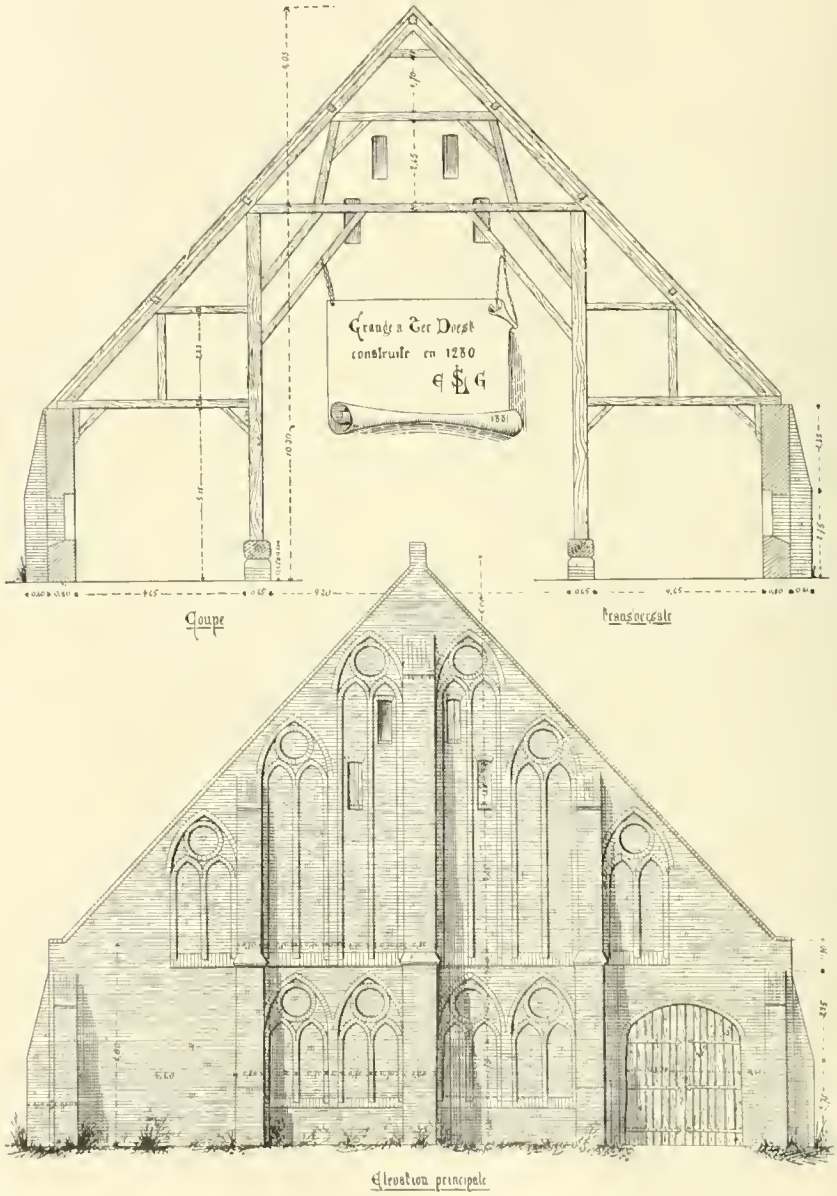
* Sibenaler (J. B.). — Guide illustré du musée lapidaire d'Arlon. — (Extrait des *Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg.*)

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Chronique. SOMMAIRE : GRANGES ABBATIALES DE LA FLANDRE. — VANDALISME LÉGAL. — NOUVELLES.

Granges abbatiales de la Flandre [1].

LES marais et les landes qui séparaient la mer des parties peuplées de la Flandre, firent place comme par miracle au début du XIIe siècle à de gras pâturages et de fertiles campagnes, sous les efforts des grandes abbayes bénédictines et cisterciennes, celle d'*Oudenbourg*, fondée en 1084, celle de la *Vierge-des-Dunes*-lez-Coxyde, établie en 1107, et ses deux filiales, de



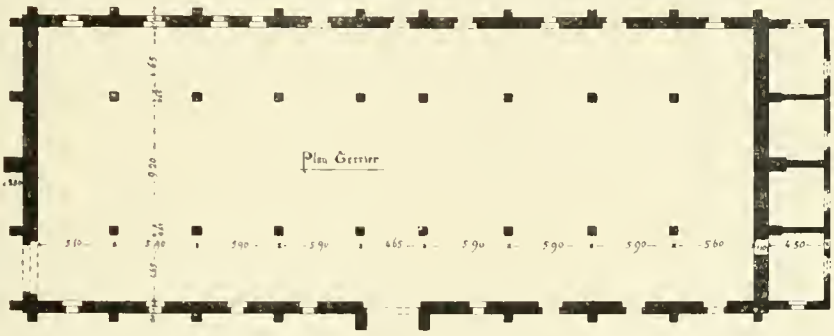
Ter Doest (Lisseweghe) (1106) et de Clairmarais près de Saint-Omer (1138). La belle église des Dunes fut bâtie en 1262. Dès la fin du XIIe siècle, la lisière maritime, jadis aride et bourbeuse, ne présentait plus qu'une suite de riches pâturages couverts de beau bétail. La conquête de la côte

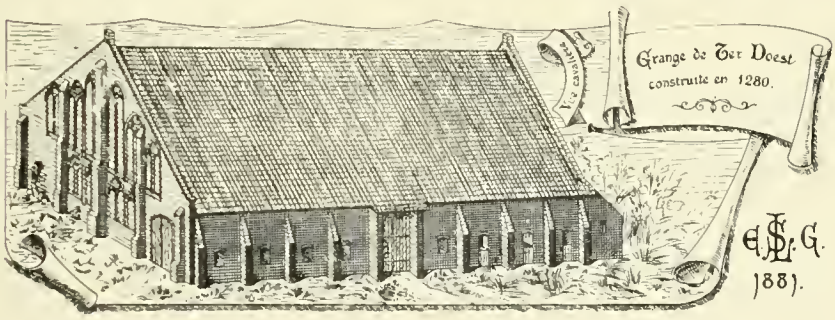
1. A. Heins et V. Fris. *Bull. de la Société d'Hist. et d'Archéologie de Gand*. 13e année (1905), n° 2, p. 65.

belge actuelle est surtout l'œuvre des Cisterciens de l'abbaye des Dunes et de sa filiale de Ter Doest, protégés à l'origine par Thierry d'Alsace (1). Le 11e abbé (1232-1253) se distingua par cette œuvre, et fit construire nombre de grandes fermes, toutes malheureusement détruites. Cette grande expansion s'arrêta à la fin du XIVe siècle.

M. V. Fris a fait l'attachante histoire de cette entreprise des moines, et de ses péripéties émouvantes. L'abbaye de Ter Doest construisait en 1244 l'importante église de Thosan, plus remarquable peut-être que la belle église de Lisseweghe qu'on admire encore aujourd'hui, et quarante ans plus tard l'abbé Guillaume d'Hamme achevait magnifiquement l'abbaye.

De son côté M. A. Heins fait la description des derniers restes de ces monumentales constructions agricoles : ces restes, remontant en partie au XIIIe siècle, il les retrouve d'abord à la ferme Bogaerde à Coxyde : des tronçons de pignons d'une grange colossale du XIIIe siècle et un curieux fragment, notamment une niche de chien de cet âge reculé, un vaste bâtiment qui a dû servir d'habitation aux frères agronomes, et une tourelle portant le millésime 1612.





Grange abbatiale de Ter Doest près de Lisseweghe (Flandre occidentale), d'après des relevés de l'École St-Luc de Gand

Une autre vieille ferme, l'ancien « Alnothi domus » subsiste à *Allaertshuizen* près de Wulpen, entre Furnes et Nieuport ; c'est encore un reste d'architecture cistercienne du XIIIe siècle. — L'abbaye des Dunes possédait la ferme du *Groote Hamme*, près de Pervyse, dont le bâtiment actuel date du XVIIe siècle.

Mais le monument du genre est la grange encore debout de Ter Doest, longue de 60 m., large de 24 m.; elle date de 1280, selon M. James Weale, tandis que celles des Dunes et d'Alnothi furent élevées entre 1232 et 1253. Aussi celle de Ter Doest accuse des formes moins romanes.

Nous reproduisons des dessins de la belle ferme gothique de Ter Doest d'après des relevés faits par l'École St-Luc de Gand. Elle est à peu près identique à celle de Longchamps près de Paris (1).

L. CLOQUET.

1. L. Van Hollebeke. *Lisseweghe, son église et son abbaye de Ter Doest.* Bruges, Gaillard, 1863.

1. Reproduite par Viollet le-Duc, dans son *Dictionnaire d'architecture*, à l'article *Grange*.

Vandalisme légal.

Vandalisme légal. — Dans le projet de loi définitif du gouvernement et de la Commission sur « la séparation des Églises et de l'État », subsiste un article qui porte la marque de l'esprit d'impiété brutale dont s'inspire cette loi. Il y est dit :

« Il est interdit à l'avenir d'élever ou d'apposer aucun signe ou emblème religieux sur les monuments publics ou en quelque emplacement public que ce soit, à l'exception

des édifices servant au culte, des terrains de sépulture privée ainsi que des musées ou expositions. »

En vertu de la loi de séparation, toutes les croix de pierre ou de bois qui s'élèvent en si grand nombre encore sur nos routes de France, les statues pieuses, les images de la Vierge et des saints qui ornent encore un bon nombre de nos carrefours et de nos maisons dans les villes, les emblèmes religieux dont sont marqués encore beaucoup d'édifices publics, les sculptures pieuses dont beaucoup de monuments sont ornés, tous ces signes de religion, dressés par la piété de nos pères aux yeux du peuple, sont donc condamnés à disparaître.

La besogne commencée par le ministre Vallé dans tous les prétoires de la République continuera par un abattage général des croix et des statues religieuses dans toute la France. Ce sera une destruction comme la France n'en aura jamais vu, même à l'époque de la Révolution, même durant la période des invasions des Barbares et comme aucun pays n'en aura vu de pareille à aucune époque.

Pour sauver les objets d'art des églises sur lesquels vont s'abattre les brocanteurs, le Ministère des cultes s'efforce de les faire inventorier, mais il est à craindre qu'il n'arrive trop tard. Du reste, ces trésors restent à la merci des municipalités, et ce qu'il importe de trouver, dit le *Courrier de l'Art*, c'est une disposition qui les mettrait hors de danger, et il n'y en a d'autre, ajoute-t-il, que de laisser définitivement au culte les monuments pour lesquels ils ont été bâtis.

Nouvelles.

PEINTURE murale de Gand. — Une très intéressante peinture murale de la fin du XIVe siècle vient d'être découverte à Gand, dans une vieille maison de la monnaie faisant face au Vieux-Bourg, l'ancien château des comtes de Flandre.

Elle représente la Cène. Les personnages ont des dimensions un peu plus petites que la grandeur naturelle.

Cette peinture se recommande par une richesse de couleur étonnante et une grande variété de types. Les accessoires qui couvrent la table sans nappe autour de laquelle se groupent le Christ et les Apôtres sont des plus intéressants. On y remarque, notamment, à côté de divers mets et objets de verrerie de tous genres, des plaques carrées en métal blanc servant d'assiettes et disposées devant chacun des convives.

Le service du repas est fait par les anges ; l'un d'eux apparaît à mi-corps par l'ouverture d'un guichet comme dans la cène de Dirk-Bouts de l'église Saint-Pierre, à Louvain.

Comme la plupart des peintures murales appartenant à cette époque, celle-ci a été peinte à l'huile. Elle rappelle les miniaturistes gantois de Grimani et les xylographies allemandes (1).

***

On vient d'exposer au musée des Arts décoratifs et industriels de Bruxelles la fresque acquise à Paris en 1903 à la vente des peintures de la villa de L. Herennius Florus, découverte à Bosco-Reale. Cette fresque imite des parois à bossages de marbres de couleurs, peintes sur le stuc ; une corniche blanche et brune circule au milieu ; l'extrémité supérieure représente les caissons d'un plafond vu en perspective et reposant sur une colonne d'ordre corinthien, placée au milieu de la paroi ; environ la moitié d'une colonne semblable s'aperçoit à la partie gauche de la fresque (2).

***

Le musée Kaiser-Friedrich, de Berlin, vient d'acquérir de la collection Théodor Graf, de Vienne, un magnifique tapis oriental, le plus ancien et le plus grand connu. Cette pièce unique provient de la mosquée de Muhi-ed-dim, à Salihije de Damas, et fut fabriquée au commencement du XIIIe siècle à Emessa (nord de la Syrie) pour un prince de la dynastie des Ayoubides. Elle est ornée d'images symboliques d'animaux et de plantes, accompagnées d'inscriptions arabes ; la bordure, dans sa simplicité, est, suivant le professeur Karabacek, de Vienne, qui a étudié ce tapis, la plus belle qu'il ait jamais vue.

***

États-Unis. — Les journaux américains publient de longs exposés du plan d'une cathédrale qui va être érigée à Lewiston (État du Maine) et qui sera un des rares spécimens du style gothique pur existant aux États-Unis.

Cet édifice, destiné aux catholiques français de Lewiston, sera l'œuvre d'un belge, M. Noël Coumont. A peine installé aux États-Unis, il a été nommé architecte du diocèse du Maine par l'évêque O'Connell. Celui-ci lui a confié l'exécution des plans de l'église qui sera placée sous le vocable des SS. Pierre et Paul, coûtera environ deux millions de francs, et pourra contenir deux mille personnes.

***

Bruxelles. — On lit dans le *XXe Siècle* : « Bien qu'inachevée encore, la décoration de l'église du T.-St-Sacrement, chaussée de Wavre, promet d'être un des meilleurs essais entrepris

1. D'après M. L. M., dans le *Courrier de l'Art*.
2. *Ibidem*.

dans le genre jusqu'à présent. Elle est l'œuvre du peintre Guill. Veraart. L'artiste ne saurait être que loué pour la hardiesse qu'il manifeste en abordant aussi franchement la grande décoration picturale et nous ne pouvons nous empêcher de louer ceux à l'initiative ou à l'intervention desquels il faut rapporter l'entreprise ».

« Si de grandes qualités méritent d'être mises en lumière, il sera également instructif pour l'avenir, de formuler quelques critiques et quelques réserves auxquelles l'œuvre de M. Veraart, si méritoire soit-elle, n'échappe pas. »

***

Il est sérieusement question de rétablir le jubé de Sainte-Waudru de Mons, œuvre de Jacques Dubrœuq, étudiée par M. Hédick (1) dont on conserve une bonne partie des sculptures.

***

Vitrerie artistique. — M. Félix Gaudin, président de la chambre syndicale des peintres verriers français, écrit à M. Ferdinand Buisson, président de la Commission de la séparation des Églises et de l'État, une lettre par laquelle il lui signale que l'article 9 alarme tous ceux qui, de près ou de loin, touchent aux industries d'art religieux, à cause des terribles conséquences économiques qu'il menace d'entraîner :

« Limiter à dix ans, dit-il, au maximum la durée des périodes de concession des édifices religieux aux associations cultuelles, c'est décréter la disparition, à brève échéance, de tous ceux qui exécutent des ouvrages immeubles par destination, peintres verriers, mosaïstes, marbriers, sculpteurs, menuisiers d'art, peintres décorateurs, facteurs d'orgues, bronziers, fondeurs de cloches, etc.

» Il n'est pas douteux, en effet, que les associations locataires des églises ou chapelles pour une durée si courte s'abstiendront d'acquérir, améliorer ou même entretenir des choses pouvant passer en d'autres mains. »

C'est, d'après M. Gaudin, l'industrie du vitrail qui sera particulièrement atteinte.

***

Monsieur Ganton, jeune peintre verrier de Gand, a récemment abordé la grande peinture sur verre à personnages. Il vient de placer à l'église de Berchem, près de Dixmude, une verrière en style XVe siècle, où figurent en haute taille saint Louis, roi de France, sainte Élisabeth de Hongrie et saint Alphonse de Liguori. Si l'œuvre pèche par le modelé des visages, elle est largement dessinée et pleine de style.

***

Les verriers belges sont nombreux et actifs. Citons sommairement quelques-unes de leurs œuvres récentes, sauf à y revenir en détail ; des vitraux ont été placés depuis peu par M. F. Coppeijans à la chapelle St-Liévin de la cathédrale de Gand, par MM. Stallins et Jansens à une église de Statbroeck (Anvers) et de Lanaeken (Limbourg) ; par M. Ladon à l'hôpital d'Audenarde et à Sainte-Waudru de Mons (ils sont particulièrement remarquables) ; par M. Dobbelaere à Notre-Dame de Laeken ; par M. J. Casier à Saint-Michel de Gand ; par MM. Comère et Capronnier à l'église de Machelen (Brabant) et des Riches-Claires à Bruxelles ; par M. Osterrath à celles de Brée, de Marloie et de Saint-Pierre à Louvain. MM. Ladon et J. Casier ont posé d'importants vitraux dans la nouvelle et grandiose église d'Ostende.

***

A Malines. — Nous avons dit naguère, que le gouvernement belge, sous le ministère de M. Van den Peereboom, a racheté à la ville de Malines, dans l'intention d'en faire un hôtel des postes, les vieux bâtiments des anciennes halles aux draps, datant du XIVe siècle.

Les travaux de restauration — évalués à environ un million de francs — sont activement poussés et avant peu ce monument, dont l'aile gauche tombait en ruines et dont nous parlons plus haut, d'après les études de M. Van Boxmer, sera complètement réédifié.

La ville a profité de l'occasion pour rendre à la grand'place sa physionomie primitive. Grâce aux crédits votés, plusieurs maisons, datant des époques autrichienne et espagnole et dont les façades étaient recouvertes d'un épais crépi, ont pu être complètement restaurées.

Un crédit de 40,000 francs a déjà été affecté à la restauration de l'Hôtel de Ville construit en style Renaissance défiguré par un horrible plâtras. Cet enduit avait été enlevé, mais les travaux étaient arrêtés du côté du « Beyaerd », parce qu'on ne possédait aucun plan de cette partie de l'Hôtel, qui date du commencement du XVIIe siècle. Fort heureusement, M. le chanoine Van Caster, le respectable archéologue malinois, bien connu de nos lecteurs, vient de retrouver la fameuse façade dans un tableau daté du 30 décembre 1559, appartenant à l'église Saint-Pierre. A la suite de cette découverte, les travaux seront repris prochainement.

***

1. Voir notre livraison de janvier, p. 55.

Bruges. — L'architecte de la Censerie a terminé les plans de la restauration de la façade ouest de l'église Notre-Dame à Bruges.

Cette façade occidentale représente, dans ses dispositions générales, un type que l'on retrouve dans quelques autres églises scaldisiennes, notamment à Saint-Nicolas de Gand et à Saint-Quentin de Tournai et dont l'une des caractéristiques consiste dans les deux tourelles contournant les extrémités de la façade.

Selon le projet de restauration, l'accès à l'église nécessite la descente de plusieurs marches et le porche, qui rétrécissait la voie, déjà très étroite, est supprimé. On entre par un simple mais vaste portail dont les montants sont formés de tores annelés.

Les tourelles sont relevées avec leurs colonnettes montant jusqu'au sommet et reliées, sous chaque cordon d'étage, par de petites arcatures. Ces tourelles sont couvertes en pierre bleue : la petite flèche qui forme cette terminaison s'achève en pommeau. Certaines objections ont été faites quant à cette partie du projet.

La façade à l'intérieur de même se décore admirablement d'une rangée de dix arcatures ogivales aveugles. Au-dessus d'elles, règne une série de dix arcatures en plein cintre semblables à celle dont se compose le *triforium*. Les six arcades centrales sont à claire-voie et avec les jours qui la surmontent et qui se composent de trois grandes baies ogivales, elles forment le vitrail occidental. Seuls, ces trois jours sont de l'invention du restaurateur.

A droite et à gauche du grand portail, composé de deux baies, s'étend un soubassement orné d'arcatures qui se prolongent dans les nefs latérales. On a retrouvé les traces de ces arcatures derrière le banc-d'œuvre qui garnissait jadis une partie du mur occidental.

***

Metz. — Les importants travaux qui s'exécutent aux environs de Metz en vue de l'agrandissement de la ville, ont déjà donné lieu à des découvertes d'un haut intérêt historique. Il suffit de rappeler la mise à jour des ruines de l'amphithéâtre romain qui, malheureusement n'ont pu être conservées, les bâtiments de la future gare devant s'elever sur l'emplacement.

Voici qu'on vient de retrouver les vestiges d'un autre monument historique, qui avait été rasé par le duc de Guise en 1552, à l'époque du siège de Metz par Charles-Quint, l'abbaye de Saint-Arnould, où se trouvaient jadis les tombeaux de Louis le Débonnaire et de l'impératrice Hildegarde. On ne possédait aucune indication sur l'emplacement de cette abbaye. C'est en démolissant la lunette d'Arçon, construite vers 1791, et qui s'élevait à quelques cents mètres à l'Ouest de la gare actuelle, que des ouvriers ont rencontré des fondations et des constructions, dont l'ensemble constitue la crypte de l'antique abbaye. En même temps, on a trouvé des quantités d'ossements, des cercueils en pierre et des fragments de piliers provenant de cette crypte.

La découverte présente une réelle importance pour l'histoire locale, et la Société d'histoire et d'archéologie a fait immédiatement procéder à d'autres recherches.

Ces ruines, pas plus que celles de l'amphithéâtre, ne pourront être conservées, une route devant traverser l'emplacement de l'abbaye (1).

***

Il est question de donner aux musées de province en France la personnalité civile. On ne peut trop souhaiter que cette modification administrative ne demeure pas à l'état de projet. Si une pareille intention se traduisait bientôt par des actes, elle marquerait peut-être pour nos musées de province le commencement d'une ère nouvelle.

***

En ce moment s'ouvre à Chieti une exposition de l'ancien art des Abruzzes. L'orfévrerie religieuse, qui fut particulièrement florissante en ce pays, est représentée par un grand nombre de pièces très précieuses, prêtées par des églises de la région.

***

Le 19 avril s'est ouvert, à Alger, le 43e Congrès des Sociétés savantes de Paris et des départements.

On a organisé en même temps, au palais de la Medersah, une très intéressante exposition de l'art musulman où figurent des spécimens très remarquables de la céramique, de la broderie, de l'armurerie et de l'orfévrerie de l'Islam.

***

Le 25 avril a eu lieu à Grottaferrata, sous la présidence de Mgr Duchesne, directeur de l'École française de Rome, qui a prononcé le discours d'ouverture, l'inauguration de l'exposition d'art italo-byzantin que nous avons annoncée.

1. Le *Petit Journal*, du vendredi 10 mars 1905.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, LILLE-PARIS-BRUGES.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

48me Année. — 5me Série.

Tome I (LVe de la collection).

4me livraison. — Juillet 1905.

La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises.

AUCUNE idée ne semble plus naturelle que de placer à l'entrée des sanctuaires, la représentation des scènes de la vie du Christ, qui est le Chef de l'Église et le Modèle proposé à la piété des fidèles ; il faut cependant descendre assez loin dans l'histoire de l'art chrétien pour trouver cette pratique communément appliquée.

On sait que les premiers fidèles, par réaction sans doute contre les souvenirs de l'idolâtrie, ont généralement évité de reproduire les traits du Sauveur : çà et là, on trouve bien des figures allégoriques d'Orphée ou du Bon Pasteur [1], le signe de l'Agneau ou celui du Poisson, mais à peu près nulle part aucun épisode de la vie et de la mort de Jésus : les scènes de la Passion, en particulier, ne se rencontrent, pendant les premiers siècles, que sur quelques rares sarcophages ; la Nativité, l'adoration des mages, l'entrée à Jérusalem, la vocation de S. Pierre, etc. font bien le sujet de quelques urnes et de quelques pierres gravées, mais ne sont presque jamais, à l'époque romaine, représentées en mosaïque ni en peinture pour la décoration des sanctuaires.

Faut-il penser que cette singulière répugnance s'était transmise par tradition jusqu'à nos premiers imagiers ? Toujours est-il que jusqu'à la fin du XIe siècle dans certaines contrées, jusqu'au milieu du XIIe dans certaines autres, les constructeurs de portails de nos églises occidentales [1] s'abstinrent,

1. Nous disons « figures allégoriques », car le Bon Pasteur des catacombes et des basiliques est toujours représenté imberbe, et n'offre nullement les traits admis dès cette époque, notamment dans la peinture du cimetière de Calliste, comme étant ceux de Jésus.

1. Quant aux façades des églises d'Orient, on sait qu'elles ne présentent presque jamais de figures sculptées

avec un ensemble qui paraît bien systématique, de prendre dans la vie du Christ les motifs de leurs sculptures décoratives. Dans le Poitou, la Saintonge, la Gascogne, provinces où se presse une foule de monuments de cette époque, toujours s'offrent à nos yeux les mêmes sujets : le Zodiaque et le Calendrier, les Vertus et les Vices, le Cavalier, Samson terrassant le lion, les Vieillards de l'Apocalypse, les Vierges sages et folles, etc. Quant au Christ lui-même, il emprunte le plus souvent les formes symboliques de l'Agneau (1) et de la Main bénissante (2) ; s'il apparaît sous ses propres traits, c'est seulement comme personnage accessoire de la parabole des Vierges, ou dans les rôles spéciaux et nettement définis du Christ docteur, du Christ juge ou du Christ glorieux auréolé, entouré de la cour céleste. Mais il est bien rarement représenté dans les scènes de son existence terrestre : c'est à peine si parmi la foule des églises de cette contrée, une dizaine de façades, généralement les moins anciennes, nous montrent çà et là, dans des parties accessoires de leurs portes, quelques épisodes détachés de l'Évangile : à St-Nicolas de Civrai (3) et à Notre-Dame de la Couldre de Parthenay (4) ce sont deux ou trois chapiteaux des ébrasements ; à Beaulieu, un bas-relief encastré dans une muraille latérale (5) ; à Cahors (6), un coin du tympan ; à Vouvant (7), un claveau perdu

1. Fénioux, Aulnay, Parthenay (la Couldre), Châteauneuf-sur-Charente, Argenton-Château, Angers (St-Aubin), Saintes, Ste-Marie d'Oloran, etc.

2. Saintes (abbaye des Dames) ; ce type est aussi commun en Champagne, Provins (St-Ayoul), St-Loup de Naud, Sens, etc.

3. La pêche miraculeuse et le Christ marchant sur les eaux.

4. L'annonce aux bergers, et peut-être l'adoration des bergers.

5. La Tentation du Christ.

6. Jésus et la Samaritaine.

7. La Fuite en Égypte. — Nous ne parlons pas de la Cène et de l'Ascension, sculptées sur le gâble : ce sont des œuvres du XVe siècle.

dans la voussure parmi des sujets tout différents ; à la Chaize-Giraud (1), à Cognac (2) et à Chalais (3), une niche sous une arcade latérale. Dans toute cette immense région, quelles sont les églises du XIIe siècle qui ont réservé aux scènes de l'Évangile, non pas la place principale, mais simplement une place importante dans leur décoration extérieure ? L'énumération sera courte : Moissac (un côté du porche), St-Hilaire-de-Foussais (les deux arcades latérales), l'abbaye des Dames de Saintes (les voussures des deux arcades latérales), Mimizan (le tympan), St Pierre de Poitiers (porte nord : les chapiteaux des ébrasements), enfin Notre-Dame la Grande de Poitiers qui exceptionnellement consacre à ce sujet toute sa façade. Ces six monuments nous présentent, non plus des épisodes isolés, comme les précédents, mais des séries déjà intéressantes, quoique bien incomplètes, en comparaison de celles que nous trouvons dans les provinces voisines.

D'autres écoles en effet, dès avant le XIIe siècle, s'étaient affranchies de l'étroit symbolisme si cher aux imagiers poitevins : l'Auvergne d'une part, la Provence et le Languedoc de l'autre, appliquant à leur art le caractère plus positif qui distingue leurs populations, avaient remplacé presque complètement, sur les portes de leurs églises, les allégories par les scènes réelles de l'Ancien et du Nouveau Testament. En Auvergne, où les façades sculptées sont assez rares, le XIe siècle nous a laissé la porte de Notre-Dame du Port de Clermont-Ferrand, dont le linteau triangulaire représente des scènes de la vie de Jésus ; celle de Mauriac, plus récente, montre en son tympan l'Ascension. En Provence, à l'an-

1. L'Adoration des Mages.

2. Les saintes Femmes au tombeau du Christ.

3. d° d° d°

tique chapelle de Boulbon, près Tarascon[1], dont la construction remonte pour le moins au début du XIe siècle, nous trouvons l'Annonciation et la Visitation ; en Languedoc, à l'église de St-Pons, élevée quelque cinquante ans plus tard, la Cène et le Crucifiement. — A l'âge suivant, ces traditions seront reprises et développées avec une ampleur sans égale dans les merveilleuses frises de St-Gilles du Gard, de St-Trophime d'Arles et de Ste-Marthe de Tarascon [1]. Dans toute cette partie méridionale de la France, il existe à peine quelques façades qui aient exclu de leur décoration sculpturale le thème de la vie du Christ ; on peut citer les portails de Maguelone (Bouches-du-Rhône) et de Valcabrère (Haute-Garonne), qui, faute de place sans doute, se bornent à représenter le Christ glorieux [2] et la commanderie des Templiers de Salon (Bouches-du-Rhône) dont le style, en raison du caractère tout

Figure 1. — Tympan de Fribourg-en-Brisgau (fragment). La Nativité, l'Annonce aux bergers ; au-dessus : la Résurrection des morts (ce tympan est entièrement peint et doré).

spécial, cosmopolite et mystique [2] de cet ordre militaire, ne se rattache en rien à l'école des architectes et imagiers provençaux.

Cette pratique nouvelle qui, tout en ouvrant un champ fécond à l'ardeur des imagiers, présentait au peuple fidèle des images plus vivantes et plus faciles à comprendre, devait faire fortune aussi dans les autres provinces, notamment en Bourgogne, où les moines clunisiens y trouvaient ample matière pour la décoration de leurs vastes portails, et dans l'Ile-de-France, dont les

1. Près de là, la chapelle de St-Gabriel, du même temps, montre des scènes de l'Ancien Testament.

2. On sait que sur leurs tombeaux même, les Templiers remplaçaient les noms et les effigies par des croix de formes conventionnelles ; rien d'étonnant à ce qu'ils aient suivi le même principe dans la décoration des portes de leurs sanctuaires.

1. Frise détruite lors de la Révolution.

2. Il serait inexact d'ajouter à cette liste St-Sernin de Toulouse, car le sujet du tympan de sa porte méridionale représente moins le Christ glorieux que la scène de l'Ascension, traitée à la manière byzantine.

immenses cathédrales, qui commençaient alors à s'élever, exigeaient pour l'ornementation de leurs portes plus nombreuses, un choix plus considérable de sujets.

Ces admirables cathédrales du XIIIe siècle ont jusqu'à la fin du moyen âge, servi de modèles, au point de vue de l'iconographie comme au point de vue de la construction, dans tout le monde occidental. Il ne reste donc guère à dire sur le choix des thèmes de sculptures à partir de cette époque : chaque grande église a désormais une ou plusieurs de ses portes consacrée au récit de la vie du Christ.

Cependant on peut noter encore, au moins dans la disposition et la répartition de ces sujets, quelques modifications intéressantes ; au XIIe siècle, nous avons trouvé partout, sauf en Provence, ou bien la représentation d'épisodes isolés, ou bien au contraire et exceptionnellement des séries extrêmement longues, englobant à la fois la vie de la Vierge et celle du Christ (1). Aux XIIIe et XIVe siècles les thèmes sont plus régulièrement divisés : une porte est consacrée à la naissance et à l'enfance de Jésus, une autre à sa Passion ; celle-ci à l'histoire de Marie, celle-là à sa Mort, à son Assomption et à son Couronnement.

Quelquefois cependant, parmi les scènes de la vie de Jésus ont été intercalés d'autres sujets, notamment les épisodes de l'Ancien Testament considérés comme figures du Nouveau : au XIIe siècle, Beaulieu laisse deviner cette intention, qui s'affirme et se précise à Notre-Dame d'Étampes ; à Worms surtout (2), au XIVe siècle, une admirable voussure oppose, scène par scène, les faits de l'Écriture à ceux de l'Évangile (1). — Plus rarement, et presque uniquement dans l'art allemand du XIVe siècle, les mêmes scènes se trouvent mélangées et comme confondues avec celles du Jugement dernier (Fribourg-en-Brisgau, St-Laurent de Nuremberg) : ni la nécessité de peupler les immenses tympans surélevés de ces édifices, ni le souci de consacrer au Jugement le portail principal ne peuvent justifier ce rapprochement illogique (2).

D'autre part, au XVe siècle, un certain nombre d'artistes rompant avec la coutume qui pressait sur le tympan des portes une multitude de personnages minuscules, répartis en nombreuses scènes sur plusieurs registres ou bandes superposées, ont préféré choisir un seul épisode de l'Évangile et le représenter en grandes dimensions sur tout le champ du tympan (3) : ainsi à St-Pierre de Dreux, à la Neuville-sous-Corbie, à St-Père-sous-Vézelay, etc. — Cette mode nouvelle ne s'est d'ailleurs pas étendue, semble-t-il, au delà de l'Ile de France et de la Bourgogne, et elle n'a même pas été générale dans ces deux provinces ; partout ailleurs, les imagiers ont continué de dérouler les séries de scènes évangéliques selon la méthode de leurs devanciers. Ces séries ont pris un développement tout particulier en Allemagne, où les sculpteurs

1. Ainsi la série de Chartres comprend 40 sujets différents ; celle de N.-D. d'Etampes 14.

2. Porte méridionale.

1. Création du Monde-Annonciation, Création d'Ève-Nativité, Circoncision, Adam et Ève chassés-Fuite en Égypte, Meurtre d'Abel-Massacre des Innocents, Arche sur les eaux-Baptême de Jésus, Sacrifice d'Abraham-Flagellation, Serpent d'airain-Jésus en croix, Apparition à Madeleine, Jonas hors de la baleine-Jésus sorti du tombeau, Élie enlevé au ciel-Ascension.

2. Ainsi à Nuremberg, les ressuscités sortent de leurs tombeaux contre les bras mêmes de la croix du Calvaire; à Fribourg (voir *fig. 1*) ils sont intercalés entre les scènes de la vie du Christ et celle de sa mort; à Bazas, on remarque un mélange analogue, mais moins choquant.

3. Cette tendance se manifeste à cette époque dans tous les genres de décoration : elle est particulièrement remarquable dans les vitraux où les médaillons, peuplés de figures minuscules, des âges précédents, font place à d'immenses panneaux dont les personnages atteignent et dépassent la taille humaine.

se sont plu, avec un génie fantaisiste et plein d'humour, à y accumuler les détails originaux et familiers.

Quant au choix des sujets, on nous permettra une dernière remarque : l'Ile de France et les pays du Nord, jusqu'au milieu du XIIIe siècle tout au moins, semblent avoir accordé une préférence presque exclusive aux scènes de la naissance et de l'enfance du Christ ([1]). La Provence et le Languedoc, au contraire, se sont attachés plutôt à nous présenter le drame de la Passion ([2]). Quant aux épisodes de la vie publique de Jésus, entre son enfance et sa Passion, elles sont représentées rarement, surtout aux portes de nos grandes cathédrales de l'Ile de France.

Ce choix, qui a guidé les imagiers, nous fournira les divisions naturelles de la présente étude ([3]).

PREMIÈRE PARTIE.

L'enfance de Jésus ([4]).

CEUX qui parmi les pieux artistes du XIIe siècle et du commencement du XIIIe ont représenté sur les portes d'église l'enfance du Christ non par épisodes isolés mais en séries continues, ont généralement fait précéder ces séries d'une sorte de prologue : l'imagier poitevin dans son étonnante page de pierre de Notre-Dame-la-Grande, (voir *fig. 2*), remonte même jusqu'aux causes premières de l'Incarnation : il montre Adam et Ève, dont la faute nous a valu le Messie ; les prophètes qui ont annoncé sa

1. Ainsi à Paris ces scènes sont représentées deux fois, et celles de la Passion ne s'y trouvent pas ; de même, on ne rencontre ces dernières sur aucune des nombreuses portes d'Amiens et de Laon. — A Chartres, en dehors de la grande série où se déroule l'histoire complète du Christ, la Nativité est encore reproduite à deux reprises, mais les supplices et la mort de Jésus ne reparaissent plus.

La porte de la Calende de la cathédrale de Rouen, édifiée par Jehan Davy dans le dernier quart du XIIIe siècle, est peut-être dans le Nord de la France, la plus ancienne porte consacrée spécialement à la représentation de la Passion.

2. St-Pons, St-Gilles, Tarascon.

3. Nous examinons ici uniquement la décoration sculpturale des portails eux-mêmes, et non les vantaux des portes, qui fourniraient ample matière à une étude spéciale : presque tous les vantaux historiés du type byzantin, qu'ils soient sortis des ateliers de Byzance, de Lombardie ou d'Allemagne, reproduisent dans leurs caissons de cuivre les scènes de la vie du Christ : ainsi ceux de Bénévent, de Novgorod, etc. — Nos vantaux français, jusqu'alors généralement dépourvus de figures, ont commencé aussi, à partir du XVe siècle, à reproduire les mêmes sujets sur leurs vastes panneaux de bois sculpté.

4. Liste des principales portes d'église sur lesquelles est représentée l'enfance de Jésus :

Aux XIe et XIIe siècles : 1° en séries plus ou moins complètes : Chartres (deux séries : chapiteaux et tympan). Étampes (chapiteaux), Paris (tympan), le Mans (voussure : série très complète, où la Nativité manque seule), Poitiers (Notre-Dame : toute la façade), Poitiers (cathédrale : chapiteaux et frise), Moissac (frise), Clermond-Ferrand (N.-D. du Port : linteau), Vezelay (tympan), Pompierre (Vosges) (tympan). Ferrare (linteau), Verone (san Zeno bas-reliefs encastrés dans le mur), Arles (frise inférieure), Vérone (cathédrale : tympan).

2° En épisodes détachés : S. Loup de Nand (chapiteaux : Adoration des mages), Bourges (tympan : Ador. des mages), Autun (chapiteau : présentation), la Charité (linteau : Ador. des mages et présentation), Vermenton (chapiteaux : Ador. des mages, présentation, fuite en Égypte), Pontaubert (tympan : Ador. des mages), S. Paul-de-Varax (chapiteaux : nativité, Ador. des mages et massacre des Innocents), Parthenay (la Couldre : chapiteau : Annonce aux bergers), Vouvant (voussure : fuite en Égypte), la Chaize-Girand (niche : Adoration des mages), Mimizam (tympan : Ador. des mages), St-Gilles du Gard (tympan : Ador. des mages et songe de Joseph), Pistoie (S. André : Ador. des mages), Germigny-l'Exempt (tympan : Ador. des mages), Montmorillon (frise : Nativité), St Bertrand de Comminges (tympan : Ador. des mages), Loches (Ador. des mages).

Au XIIIe siècle : 1° En séries : Chartres, Étampes, Strasbourg, Trèves (tympans), Laon (tympan et ébrasements), Amiens (soubassement et ébrasements), Bayeux (tympan), Léon (Espagne) 2° En épisodes détachés : Rouen (tympan : présentation), Reims (ébrasements, présentation), Magdebourg, Freiberg, Bamberg (tympans : Adoration des mages), Châlons-sur-Marne (porche : Ador. des mages), Tarragone (Ador. des mages).

Aux XIVe et XVe siècles : 1 En séries : Paris, Mantes, Meaux, Auxerre (tympan), Worms (voussure), Fribourg-en-Brisgau (tympan et ébrasements), Thann, St-Laurent de Nuremberg, Notre-Dame de Nuremberg (tympans), Ulm (tympans : deux séries), Bazes (linteau), Dol (muraille du porche), Vernon (linteau).

2° En épisodes détachés : Notre-Dame de Lépine (tympan : Nativité, Annonce aux bergers), Rampillon (soubassement : Adoration des mages, présentation), Metz (face intérieure du portail ; présentation, fuite en Égypte).

Au commencement du XVIe siècle, en séries : Bourges (soubassement), Abbeville (voussure), Rue (voussure et tympan : deux séries), Senlis (voussure : épisodes de la naissance et de l'enfance de Jésus, compris dans l'histoire de la Vierge).

venue ; les patriarches et autres personnages qui l'ont figuré par avance ; Jessé, qui fut son aïeul selon la chair, et dont la tige mystique s'épanouit en une fleur où vient se reposer la colombe divine ; et c'est seulement après nous avoir fait sentir, par cette magistrale introduction, la grandeur du mystère, qu'il nous montre, après encore l'Annonciation et la Visitation, la réalisation de l'antique promesse, la Nativité du Fils de Dieu fait homme.

C'est assurément là un poème exceptionnel ; mais sans avoir la même ampleur de pensée, les autres imagiers de cet âge ont généralement eu soin de faire précéder le tableau de la Nativité de Jésus de l'exposé

Figure 2. — Façade de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers ; *à gauche :* Péché d'Adam, Nabuchodonosor, Quatre prophètes, Annonciation, Jessé ; *à droite :* Visitation, Nativité et une Scène inexpliquée.

de l'histoire de la Vierge [1], ou tout au moins quand l'espace leur manquait, des scènes de l'Annonciation et de la Visitation [2], prologue immédiat de la venue du Messie. Malgré le lien étroit qui unit ces deux scènes à la vie de Jésus, il nous semble qu'il convient plutôt de les examiner à propos de l'iconographie de Marie et que les étudier ici serait trop étendre le cadre déjà si vaste du présent essai. — C'est donc seulement à la Nativité que nous commencerons l'histoire du Christ.

(A suivre.)

G. Sanoner.
Paris.

1. Ainsi à Chartres, Paris (porte Ste-Anne) etc. — L'exemple de Paris est typique, car au portail du cloître qui est du XIVe siècle, l'imagier, selon les tendances habituelles de son temps, a reproduit les scènes de l'enfance du Christ en supprimant l'Annonciation et la Visitation. — Pourtant à Vernon et à Mantes, à la même époque, ces deux scènes sont maintenues.

2. Ainsi à Vézelay (voir *fig. 3*), St-Loup-de-Naud, Étampes, Pompierre, Laon, Moissac, San Zéno de Verone cath. de Poitiers (p. Nord), Bourges, le Mans (Annonciation et Visitation) ; — Clermont-Ferrand, Arles, Trèves, Worms (Annonciation seule). — La Charité, par exception ne présente ni l'une ni l'autre des deux scènes.

L'Art chrétien monumental[1].

Orientation.

LES basiliques furent de bonne heure *orientées*, c'est-à-dire que leur grand axe était dirigé de l'Occident à l'Orient, le chevet vers l'Occident. Les premières basiliques n'obéissent pas régulièrement à la loi de l'orientation, dont on attribue la promulgation à saint Clément. Mais c'est un usage des chrétiens, remontant aux apôtres, qui subsiste à travers les siècles et fut souvent confirmé par l'autorité ecclésiastique, que de prier en se tournant vers le point de l'horizon où se lève à l'heure des offices du matin, le soleil, image de la Vérité qui s'est levée sur le monde : vers l'Orient, qui fut le berceau du christianisme, vers la ville sainte de Jérusalem et vers le tombeau du Sauveur. L'orientation des églises est encore aujourd'hui une règle, à laquelle, il est vrai, on déroge trop souvent, par un regrettable abus.

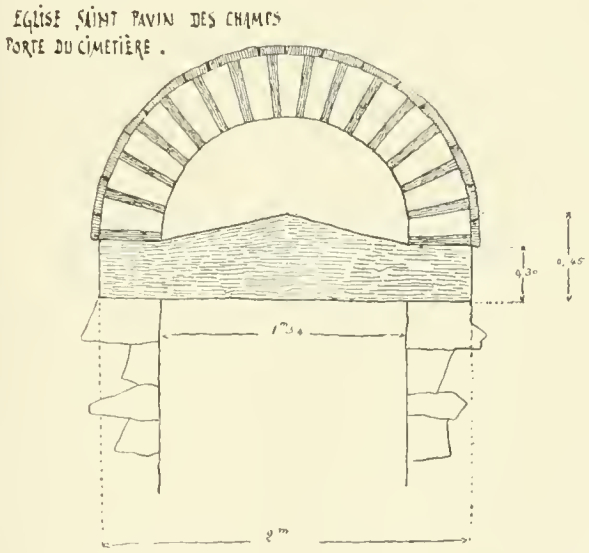
Or, à l'origine, le prêtre, chargé de la prière commune, officiait en tournant la figure vers la porte, et par conséquent en regardant l'Est, lorsque l'abside était tournée vers l'Ouest. Pendant une grande partie de l'office les fidèles se tournaient comme lui vers l'entrée de l'église ; ils ne prenaient la position opposée que pendant la première partie, consacrée spécialement aux prédications et à la lecture des Livres Saints.

Aux Ve et VIe siècles, on éleva à Ravenne et en Orient plusieurs églises, dont le sanctuaire était placé à l'Orient. Le *retournement de l'orientation* devint rapidement général, surtout sous l'influence causée par l'exemple de Sainte-Sophie de Constantinople. Dans l'Église d'Orient le nouveau mode avait détrôné l'ancien à la fin du VIe siècle.

En Occident le changement s'opéra plus lentement. Il n'y fut complet que dans le courant du VIIIe siècle. Tandis que chez les Orientaux le prêtre continua à se placer derrière l'autel, dans l'Église latine, en Occident, le prêtre se plaça devant l'autel, ayant, comme les fidèles, la tête tournée vers le fond de l'abside, lui-même dirigé vers l'Est [1].

Construction.

La construction de cette première époque chrétienne est basée sur l'imitation de



l'architecture antique et sur le réemploi des matériaux des édifices païens.

En ce qui concerne le gros œuvre, les

1. Voir la livraison de mai 1905, page 174.

1. V. Duhamel-Decejan, *De la construction et du mobilier des églises à l'heure présente*. V. Tertullien, *Apol.*, cap. XVI. — S. Jérôme, *In Amos*, III. — S. Basile, *De Spirit. sanct.*, XXVII, 66. — S. Isidore de Séville, *Orig.*, XV, 4.

murs furent souvent construits en moëllons, avec chaînes interposées de briques. Les cintres des arcades ont des voussoirs en pierre alternant avec de grandes tuiles.

Parfois l'arc est entouré d'un cintre de tuiles, comme on le voit dans la fenêtre que nous reproduisons. On faisait aussi des arcs tout en grandes briques.

On fit d'ailleurs usage des divers appareils romains, grand appareil régulier ou irrégulier, moyen appareil, petit appareil, *opus isodomum*, *opus reticulatum*, *opus spicatum*, *opus incertum ;* ces derniers surtout furent appliqués selon les circonstances ([1]).

La décoration des parois se compose dans le principe de revêtements de marbre, de stuc, ou d'enduits, couverts par la suite de fresques ou de mosaïques à fonds d'or.

L'élément peut-être le plus caractéristique de la basilique chrétienne, est la colonnade qui la divise en trois nefs. Non seulement l'idée en est empruntée à l'architecture païenne, mais, incapables de tailler ou de sculpter des colonnes avec leurs bases et chapiteaux, les constructeurs de ces édifices les arrachent aux temples païens, et quand un édifice profane ne leur fournit pas des colonnes en quantité suffisante pour établir la double épine de leur vaisseau, ils n'hésitent pas à associer des éléments mal assortis et des colonnes disparates. On voit de curieux exemples de ces constructions hétérogènes à Sainte-Marie in Cosmedin et à Sainte-Marie in Transtevere, à Saint-Paul hors les murs dans son curieux entablement, etc. Les belles colonnes de Sainte-Marie-Majeure proviennent, dit-on, du temple de Junon. Sainte-Sabine fut construite avec les débris du temple de Diane. La basilique de Saint-Sylvestre, dont les substructions ont été découvertes par de Rossi en 1890, hors la porte Salara, fut construite avec les matériaux de la villa des Acilius Glabrion ([1]).

1. V. J. Quicherat, *Mélanges*, t. II, p. 368.

Deux genres de structure se présentent ici pour les basiliques. Les unes, comme celle de Sainte-Marie-Majeure, ont les hauts murs portés sur colonnades architravées; d'autres, comme Saint-Paul hors les Murs, Saint-Clément, Sainte-Marie in Cosmedin, ont les arcades directement portées par les colonnes. Nous trouvons ici une ordonnance hardie, que les Romains avaient déjà tentée, notamment au palais de Spalatro, et qui constitue un progrès notable dans l'art architectural. Le système devint bientôt général ([2]).

Chapiteau antique de Ste-Marie in Cosmedin. (Photogr. Parker.)

Pour assurer la stabilité de la construction dans le sens longitudinal, on interrompait parfois la colonnade par des piliers, ou par un bout de mur, ainsi qu'on le voit au milieu des nefs de Saint-Clément.

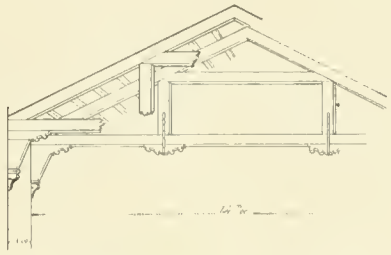
1. Elle offrait la forme d'un carré de 18 mètres de côté divisé en trois nefs et terminé sur une abside de 5 mètres de rayon entourant la confession ; elle a dû être élevée après la paix de l'église par le pape S. Sylvestre lui-même (v. de Rossi, *Bull. d'Archéol. chrét.*, 1890, 4e fasc.)

2. V. Pératé, *Archéologie chrétienne*, p. 209, et Salmon, *Histoire de l'art chrétien pendant les dix premiers siècles*, p. 261.

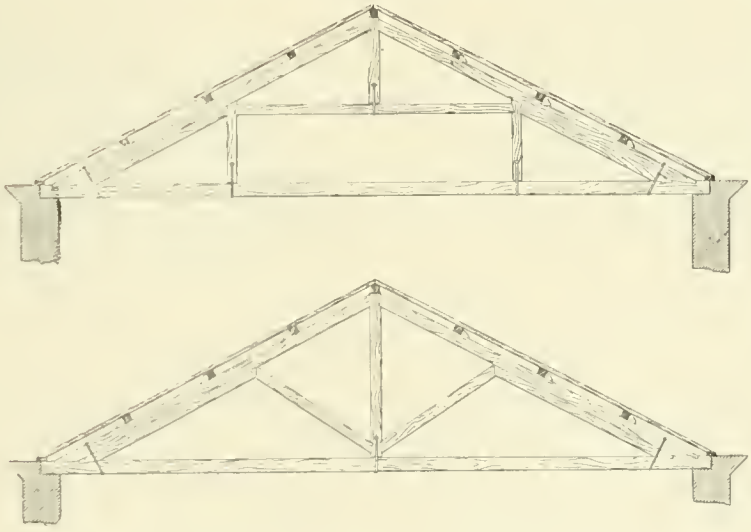
Quelques basiliques offrent sur les bas-côtés deux galeries étagées, comme celle de Sainte-Agnès hors les Murs ; il en était de même dans la basilique de Sainte-Cécile du Transtevère. Au surplus, Saint-Paul hors les Murs offre un double bas côté, cinq nefs, et c'était le cas aussi pour la primitive basilique de Saint-Pierre.

Bientôt le système des arcades appuyées directement sur des colonnes devint tout à fait général. Les tours, palais et portiques figurés dans les mosaïques du chœur de la basilique de Sainte-Pudentienne à Rome, présentent tous des constructions en arcades sur colonnes et sans fronton.

Les basiliques étaient couvertes de charpentes solides, et primitivement apparentes [1]. Les combles sont à pente douce, et sont établis sur de solides entraits soulageant les murs goutterots de toute poussée. Les fermes étaient rehaussées de polychromie [2]. On ajouta parfois sous les entraits un plafond, richement décoré, rehaussé de caissons et de dorures ; la première application paraît en avoir été faite à Sainte-Marie-Majeure.



Charpente de Saint-Apollinaire in classe à Ravenne.



1. Basilique de Saint-Paul hors les murs. — 2. Basilique de Sainte-Sabine.

Parfois, la nef centrale était traversée de distance en distance par un grand arc au-dessus duquel un mur s'élevait en pignon jusqu'au-dessus des combles, interrompant le comble de manière à arrêter éventuellement les progrès d'un incendie ; c'est ce que l'on voit encore à San Miniato près de Florence.

Les fenêtres étaient garnies de *clathri*,

1. La charpente restait apparente notamment aux primitives basiliques de St-Pierre, de St-Paul hors les murs, de Ste Agnès, de Ste-Cécile. Ce n'est que plus tard qu'on y ajouta des plafonds. Rondelet, dans son *Traité de l'art de bâtir*, a reproduit les charpentes de plusieurs basiliques romaines.

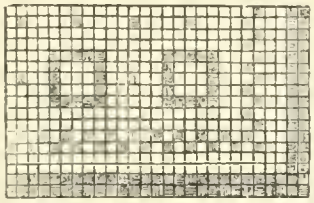
2. Celles de la basilique de San Miniato à Florence (relativement récentes) offrent un exemple remarquable de ce genre de décor, reproduit par Gailhabaud, dans son grand ouvrage cité plus haut.

fines cloisons de marbre ajourées et diaphanes (pierres *spéculaires*), quelquefois garnies de petits morceaux de verre. Les ouvertures formaient des dessins géométriques parfois assez compliqués.

La colonne latine est une imitation gauche de celle de l'ordre corinthien, l'acanthe y affecte le plus souvent l'allure aiguë, épineuse.

Décoration.

La peinture à fresques a couvert les murs et plafonds des catacombes ; elle y a répandu les ornements traditionnels ou symboliques et les mythes chrétiens plus ou moins voilés ou explicites, souvent mêlés



Opus tessellatum.

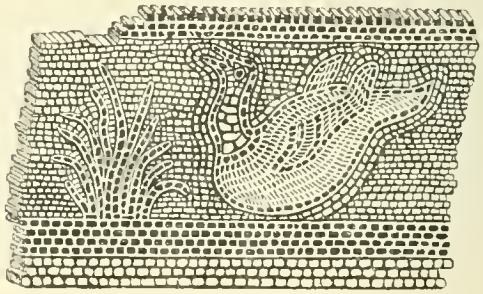
de sujets païens. Le pinceau se prêtait mieux que le ciseau à ce travail rapide et presque clandestin.

Mais bientôt, pour traduire le dogme de la religion nouvelle, on voulut employer un procédé plus durable, dont Rome avait emprunté l'usage à la Grèce, celui des mosaïques (altération du mot *musivum*).

Le mode le plus ancien, l'opus *tessellatum*, mettait en œuvre des morceaux de pierre dure, de marbre blanc et de lave azurée, taillés géométriquement et formant des dessins réguliers et variés ; cette mosaïque était surtout appliquée au sol. Pour faire l'*opus sectile*, surtout usité sous Alexandre Sévère, plus élégant, on taillait en feuilles minces du marbre de couleur unique, et on découpait ces feuilles suivant certains dessins, qu'on incrustait dans un marbre de teinte différente. Le travail est analogue à la mosaïque florentine actuelle.

Mais la mosaïque murale proprement dite n'emploie que de petits fragments, afin d'obtenir la flexibilité des contours ; ce sont des cubes de toutes couleurs avec lesquels, par juxtaposition dans une pâte de ciment, on exécute des dessins semblables à ceux de véritables tableaux. C'est ce qu'on appelait l'*opus vermiculatum ;* c'est la mosaïque romaine encore en si grand honneur.

La mosaïque murale florissait dès les premières années de l'empire. Les chrétiens étaient trop pauvres et trop inquiétés pour en user. La conversion de Constantin et



Opus vermiculatum.

l'érection des basiliques à ciel ouvert ne purent donner l'essor à la mosaïque chrétienne. Elle ne débuta qu'à l'époque où l'on avait perdu les recettes antiques.

Toutefois on a trouvé dans la crypte dite de Sainte-Hélène, mise au jour en 1838, des mosaïques constantiniennes se rapprochant du style antique. Saint Sylvestre fit orner de mosaïques l'église élevée sur les thermes de Dioclétien. La mosaïque conservée à Parenso date de l'époque de la persécution. L'art de l'époque constantinienne peut s'apprécier dans la rotonde de Sainte-Constance. Un plus beau spécimen est la décoration de la voûte absidale de Sainte-Pudentienne (fin du IVe siècle). Les mosaïques

fortement restaurées à l'arc triomphal de Saint-Paul hors les Murs sont du Ve siècle. Le monument le plus remarquable du temps consiste dans la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure (Ve siècle), comprenant vingt-sept tableaux, au-dessus des arcades, et le décor de l'arc triomphal.

Du VIe siècle datent les mosaïques des basiliques de Ravenne et de l'église des Saints-Côme-et-Damien ; du VIIe, celles de Sainte-Agnès hors les Murs, de Saint-Étienne-le-Rond, de Saint-Pierre-aux-Liens; du VIIIe, divers fragments conservés au Vatican ou à Sainte-Marie in Cosmedin. A la fin du millénaire l'art musif tomba dans l'oubli.

Les basiliques de Rome.

Les principales basiliques de Rome sont les suivantes (1) :

Saint-Paul hors les Murs, basilique construite par Constantin (2) en 324, rebâtie sous Valentinien II, Théodose et Honorius sur un plan plus vaste dû à l'architecte Cyriades; incendiée, en 1823, réédifiée depuis sur son ancien plan, avec plus de luxe que de goût. Galla Placidia, fille de Théodose, fit faire la superbe mosaïque qui décore l'abside. Les portes de bronze furent faites en 1070 à Constantinople.

Elle est à cinq nefs, avec transept accentué, et colonnades architravées comprenant quatre-vingts colonnes en marbre d'ordre corinthien, longue de 141m, large de 27m,65; l'antiquité n'offre pas d'exemple d'un espace couvert aussi vaste que son vaisseau. Sa charpente primitive était apparente ; on lui a substitué de nos jours un plafond plat.

Dans cette basilique apparaît le transept, innovation destinée à engendrer les plus importantes conséquences (1).

Sainte-Marie-Majeure, basilique fondée par le pape Libérius Ier en 354, restaurée par Sixte III vers 432, n'a pas gardé son abside primitive, reconstruite au XIIIe siècle, par Nicolas IV. Selon M. de Rossi, cette abside offrait déjà un déambulatoire, autre innovation de grande conséquence dans l'évolution du temple chrétien. La triple nef est portée par des colonnes ioniques de marbre blanc antique, supportant des arcades. Le vaisseau mesure 130 mètres de longueur, 80 de largeur, 46 de hauteur. La nef est couverte d'un riche plafond à caissons, le premier sans doute qui ait été fait dans ce genre, mais renouvelé au XVIe siècle ; ses dorures furent renouvelées à l'aide du premier lingot d'or rapporté du Nouveau Monde par Christophe Colomb. Les mosaïques de son arc triomphal remontent à Sixte III ; celles de la nef sont peut-être plus anciennes; celles de l'abside sont de la fin du XIIIe siècle.

Sainte-Marie in Cosmedin dut son nom à la beauté de sa décoration primitive. Érigée au VIe siècle, restaurée au XIe, transformée au XIIe, d'une manière à peu près complète, elle a été rétablie récemment dans l'état où elle se trouvait au XIe siècle ; elle garde des parties anciennes, et son ordonnance est conforme à celle des premières basiliques Elle a une triple abside et un narthex (2). Elle eut dès le début un plafond (3).

Saint-Laurent hors les Murs était primitivement une basilique constantinienne à

1. V. V. Gailhabaud, Wiebeking, Marucchi, de Bleser, Backer, de Montault, Hubsch, Cattaneo.

2. *Lib. pontif. in vit.*, Sylvestre.

1. P. Grisar, *L'ancienne basilique de St-Paul hors les Murs. Revue de l'Art chrétien.* — Nicolaï, *Della basilica di San Paolo.* Rome, 1815.

2. P. Grisar, *Revue de l'Art chrétien*, 1898. G. Crescimbeni, *Hist. de la bas. de S. Maria in Cosmedin.* Rome, de Rossi, 1715.

3. V. Marucchi, *Élém. d'archéol.*, t. III, p. 274.

entrée latérale. Elle fut reconstruite au Ve siècle, avec deux absides opposées qu'Honorius III détruisit en 1220, en transportant le chœur à l'Ouest de la nef. Le chœur remonte au VIe siècle. La basilique est actuellement précédée d'un péristyle-narthex.

Saint-Jean de Latran est le siège du patriarcat du monde catholique. La basilique primitive, fondée par Constantin et comportant cinq nefs portées sur arcades et colonnes, fut incendiée au XIVe siècle et subit alors des reconstructions et remaniements nombreux.

Sainte-Agnès hors les Murs, construite par Constantin, reconstruite par Honorius Ier (624 640), offre trois nefs avec étage de galeries, arcades sur colonnes, abside demi ronde ornée de mosaïques du VIIe siècle, plafond à caissons (1).

Sainte-Sabine, élevée en 425, conserve sa forme primitive, et la seule porte d'église chrétienne qui remonte à l'antiquité (vers 600) ; elle est en bois, couverte de sculptures à sujets bibliques (2).

Santa Maria Antiqua, exhumée au forum en 1900 sous les fondations de Sainte-Marie libératrice, fut construite au VIe siècle. On a retrouvé les vestiges de l'atrium, du narthex des trois nefs, de la *Schola cantorum* et du presbytère flanqué de deux chapelles latérales. Les murs portent la trace d'un ensemble de fresques extrêmement intéressant.

Saint-Clément constitue le type le mieux conservé de la basilique primitive, quoique reconstruite au XIIe siècle sur les substructions de celle du IVe siècle. Elle a gardé son atrium, la riche mosaïque de son abside, et son ancien pavé en *opus alexandrinum*.

1. V. P. Allard, dans le *Dict. d'archéologie chrétienne* de P. Chabrol, t. IV.

2. P. Berthier, *Les portes de Ste-Sabine à Rome*. Fribourg (Suisse), 1892.

De la basilique primitive de Saint-Pierre, on n'a conservé que le souvenir. Bâtie en 324, elle mesurait 395 pieds de long sur 212 de large. Elle avait cinq nefs, partagées par 86 colonnes de marbre architravées ; elle était précédée de l'atrium et d'un paradisus. Le vaisseau était couvert d'un comble à charpente apparente (1); il était caractérisé par un transept plus saillant encore que celui de Saint-Paul (2).

Basiliques de l'Orient.

Basilique de Jérusalem. — Les découvertes de M. M. de Vogüé (3) rectifiant la restitution proposée par le prof. Willis (4), permettent d'avancer que la basilique de Constantin était en forme de rectangle terminé par une abside. Seulement cette abside offrait un arrangement exceptionnel. Les idées symboliques qui ont toujours interdit de voûter l'église de l'Ascension, et d'intercepter, ainsi que le disait S. Jérôme (5), « la voie par laquelle Notre Seigneur s'était élevé au ciel » firent placer le saint tombeau à l'air libre, au milieu d'une cour sacrée entourée par un riche portique en hémicycle. Cette partie du monument, le *Dominicum*, était à l'Ouest, adossée à la colline où avait été creusée l'excavation du Saint-Sépulcre. Le reste de l'édifice s'étendait à l'Est englobant le « Calvaire ». La nef avait une abside particulière, formée de petites colonnes

1. V. 3e livr., p. 184; — V. D. A. Mortier, *St-Pierre de Rome*. Tournai, Mame, 1900

2. Voir dans l'ouvrage de Kraus *(Geschichte der Kristlichen Kunst)* une belle restitution de l'auguste et à jamais regrettable basilique, dont l'ensemble se trouve reproduit dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, p. 286.

3. Melchior de Vogüé, *Les églises de Terre-Sainte*, Paris, Didier.

4. Williams et Willis, *The Holy city*. Londres Parker, 1849.

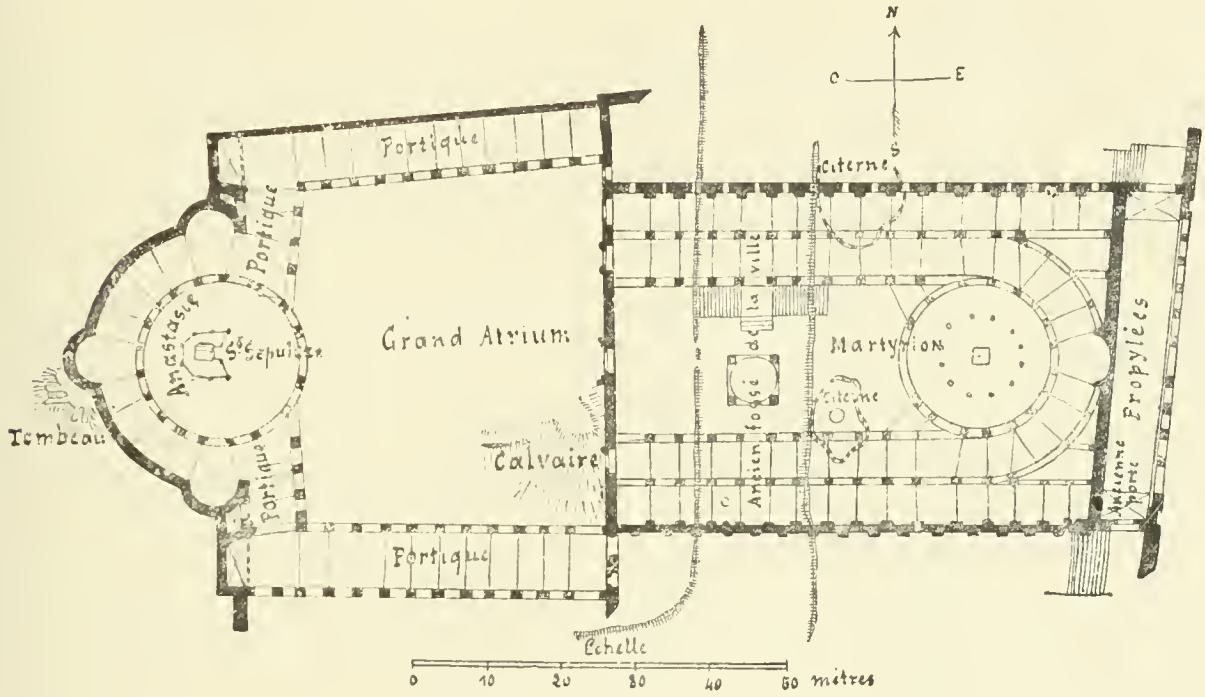
5. Locis Hebr., *De Apost.*

encadrant l'autel sans masquer le Saint-Sépulcre (1).

Comme Saint-Paul hors les Murs, l'église était pourvue de bas-côtés doubles et couverte d'un plafond à caissons dorés.

On admet généralement comme plausible la restitution de M. Schick, que nous donnons ci-contre. Elle suppose que l'abside ronde dans le *martyrium* est à l'opposite de *l'anastasie*, la basilique de Sainte-Hélène s'appuyant par ses nefs à *l'atrium*. M. Clermont-Ganneau a démontré (1) que la façade regardait l'Est et non l'Ouest ; on accédait aux portes d'entrée par un escalier monumental embrassant toute la façade et débouchant sur un grand vestibule de colonnes.

Dans son ensemble la construction Constantinienne dont nous reproduisons le plan restitué, reproduit les dispositions princi-



pales de la basilique latine (2).

Basilique de Bethléem. — La basilique de la Nativité de Bethléem est à cinq nefs, avec de vastes transepts terminés en abside aux deux extrémités; une abside plus large termine la basilique à l'Est ; du côté de l'Occident l'église est précédée d'un narthex.

Basiliques d'Égypte. — M. W. de Bock (2) a relevé les dessins du *couvent blanc* de Sohag, en Égypte, monument chrétien qui rappelle les antiques palais égyptiens par ses murs en talus presque aveugles, et qui a contenu jadis plus de 4000 moines et nonnes ; ce monastère possédait une des plus grandes basiliques du monde chrétien.

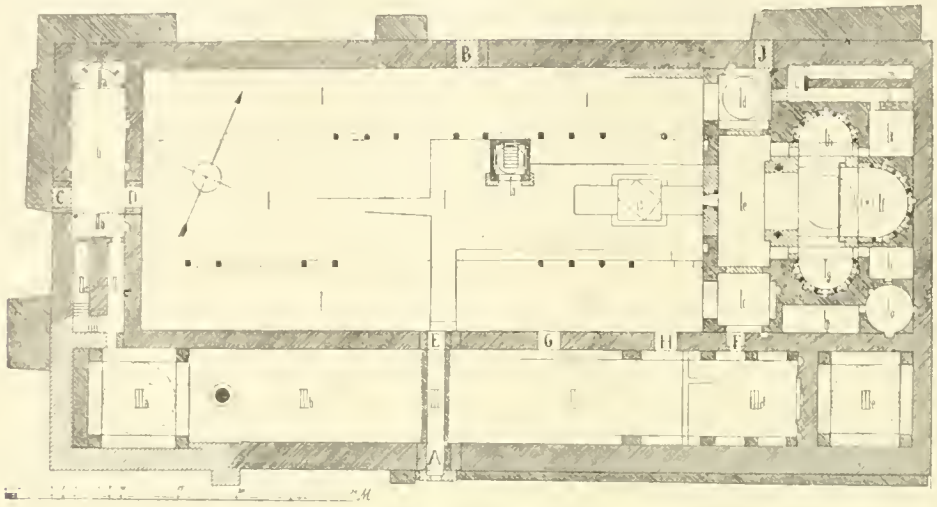
1. V. L. de Combes, *De l'Invention et de l'exaltation de la sainte Croix.*

2. L'abbé Legendre, *Le Saint-Sépulcre depuis l'origine jusqu'à nos jours.* Le Mans, 1897.

1. *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, séance du 5 août 1897.

2. W. de Bock, *Matériaux pour servir à l'archéologie chrétienne.* Petit in-folio, 90 pp., XXXIII pl. photot. et vignettes. — St-Pétersbourg.

M. de Bock donne un plan précis de cet édifice du Ve siècle. Imparfaitement orientée, longue de 60 m., large de 25, elle est précédée d'un important narthex, et son chevet est occupé par un édifice à trois absides groupées autour d'un carré couvert



Plan du couvent blanc de Sohag.

jadis en coupole, à la manière byzantine ; abside relativement moderne, mais sans doute greffée exactement sur l'ancienne.

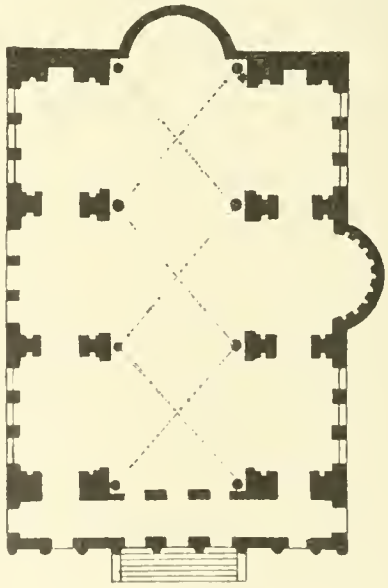
Le *Couvent rouge*, situé dans le voisinage, offre les vestiges d'une basilique semblable, mais plus petite (1).

De beaux exemples de basiliques se voient encore à Ravenne (St-Apollinaire in Classe et St-Apollinaire-le-Neuf). Ste-Marie de Grado remonte au VIIe siècle, Saint-Georges de Valpolicella et St-Teuteric de Vérona au IXe.

Les fouilles du sol de l'Afrique ont mis au jour les vestiges de plusieurs basiliques chrétiennes, notamment de la basilique importante de Damous-el-Karita, de celle de Sousse, et, en 1904, de celle de la basilique de Sainte-Maxime à Tabarka.

Églises chrétiennes voûtées.

Les temples chrétiens furent généralement abrités sous des combles en bois. Toutefois quelques édifices religieux utilisèrent la construction voûtée. En tête de ceux-ci figure le Temple de la Paix à Rome,



Basilique à Rome, construite par CONSTANTIN, IIIe siècle.

élevé au IIIe siècle, près du Forum, par l'empereur Constantin, et devenu la basilique de Constantin. C'était un temple à trois nefs voûtées, la centrale d'arêtes, les

1. Ce couvent rouge garde encore sa coupole établie sur sur plan carré à l'aide de trompes, que porte un système de huit arceaux pourtourant la croisée.

latérales, en berceaux transversaux. Le gigantesque et massif vaisseau est terminé par une abside demi ronde et flanqué latéralement d'une autre saillie en hémicycle ; il est précédé d'un sorte de narthex. Entre les berceaux latéraux se dressaient au-dessus de leurs retombées, des murs de refend servant de contreforts à la nef centrale surélevée, et qui avaient l'apparence, sinon la fonction d'arcs-boutants. Dans ce très remarquable édifice on peut déjà trouver toutes les formes essentielles de la basilique romane voûtée.

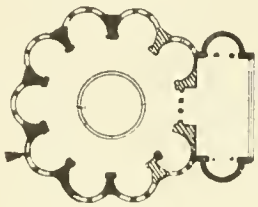
Églises rondes (1).

La forme circulaire, dont le Panthéon offrait un si remarquable exemple, fut imitée par les chrétiens des premiers siècles. Elle ne convenait pas pour les églises ; une forme rectangulaire allongée est dans le vœu de la liturgie. Cependant la rotonde fut admise parfois, spécialement dans les édifices contenant les fonts baptismaux ou *baptistères*, qui étaient alors séparés des églises, — et même dans des églises, comme celle des Saints-Pierre-et-Marcellin à Rome et celle de Zara en Istrie (2).

La coupole sphérique constituait une superstructure en quelque sorte inextensible, portant nécessairement sur un tambour. Les Romains avaient tenté de développer leurs édifices en surface, en dehors du cercle de la coupole. Un essai remarquable se voit à la rotonde du temple de la *Minerva Medica*, qui offre dans son pourtour, outre l'ouverture d'entrée, neuf absidioles voûtées en cul de four s'ouvrant dans la rotonde. Un édifice analogue, remontant au IVe siècle, forme le noyau de l'église de Saint Géréon de Cologne.

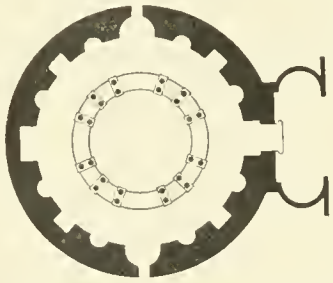
1. V. A. Gosset, *Les coupoles d'Orient et d'Occident*, ma bible, n. 176.
2. V. Reusens, t. I, p. 148

Un progrès plus notable se trouve accompli par les chrétiens dans le *baptistère de Sainte-Constance* à Rome, dont nous donnons le plan et la coupe verticale. Cet édifice offre également un plan circulaire ; 24 colonnes corinthiennes de marbre africain, accouplées, sont réunies deux à deux dans le sens du rayon du cercle que la



Salle dite Temple de Minerva Medica. Antiquité romaine.

voûte dessine en plan par dix tronçons d'entablement ; ils forment les supports d'autant d'arches plein-cintre, qui soutiennent une rotonde, surmontée d'un dôme hémisphérique de 22m de diamètre. Au pourtour règne un bas-côté également circulaire,



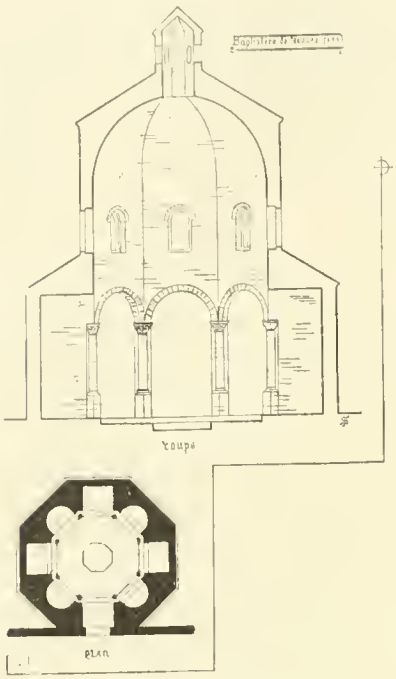
Plan de l'église Sainte-Constance, à Rome.

couvert en appentis. Les voûtes sont ornées de fresques et de mosaïques très riches.

Construit, croit-on, par Constantin, pour le baptême de sa fille, cet édifice servit de tombeau à sainte Constance dont il avait été le berceau au sens spirituel. Elle servit ensuite de baptistère à la basilique voisine de Sainte-Agnès. Sa forme a été imitée au Ve

siècle dans l'église de St-Étienne le Rond.

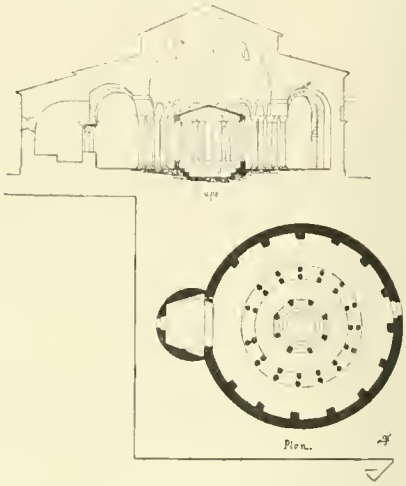
Nous verrons plus tard de nouveaux essais de rotondes. La rotonde de Sainte-



Baptistère de Novare.

Marie à Brescia ne date que du XIe siècle, bien qu'on attribue cette église au VIIIe.

Un autre spécimen d'église ronde à Rome se trouve dans l'église de Saint-Étienne le Rond, construite par le pape saint Simplice (468-482). C'est une vaste rotonde à deux rangs concentriques de colonnes [1].



Baptistère de Nocera.

Parmi les baptistères qui perpétueront plus tard le type rond, citons celui de Novare et celui de Nocera.

L. Cloquet.

1. R. Cattaneo, *ouvr. cité.*

L'Archéologie du moyen âge et ses méthodes [1].

Il est un problème intéressant, encore vaguement posé, et que par conséquent nous ne comptons pas résoudre. Ce qu'on en peut dire d'ores et déjà, c'est qu'il montre une fois de plus combien il serait dangereux d'évoquer à tout propos la raison politique. Gardons-nous de juger les siècles du moyen âge et de la Renaissance par ce qui se passe quotidiennement sous nos yeux.

La manière dont s'est effectuée la substitution des écoles gothiques aux écoles romanes dans les pays autres que l'école mère, ou française, a suscité certains étonnements, certaines incrédulités, dans les esprits qui ne savent pas séparer un mouvement intellectuel d'un état politique ou social. Ainsi nous lisons dans un récent ouvrage, excellent d'ailleurs, sur la Transition en Normandie : « Comment l'influence française sur l'école normande se serait-elle exercée, alors que la Normandie était à l'apogée de sa puissance politique et au plus haut degré de prospérité, alors que Rouen était à la tête d'un commerce maritime florissant, et que d'autre part l'inimitié était extrême entre Normands et Français ? »

C'est pourtant de la sorte que les choses se sont passées, en Normandie comme en d'autres contrées, mais, il est vrai, avec une poussée moins forte, moins rude, moins durable, de l'influence française, grâce à la situation privilégiée que s'était acquise le duché à côté du domaine royal.

Voici, du reste, comment nous avons été toujours porté à envisager la marche ordinaire des événements.

L'école ogivale française succéda sans soubresauts, sans saccades, sans déviations, et le plus naturellement du monde, à l'école romane qui en avait été sur place la préparation graduelle, directe et logique. Les autres écoles ogivales ne furent pas ses sœurs, comme l'avaient été entre elles toutes les écoles romanes ; elles furent ses filles et tinrent d'elle leur naissance, leur allaitement, leur première éducation. Elles ne pouvaient naître des écoles romanes qui les avaient précédées, puisque ces écoles ne tendaient pas au gothique, ou bien y tendaient si faiblement et par des voies si détournées, qu'elles se laissèrent prévenir, et que, dès lors, s'avouant qu'il était superflu de s'acharner après leur solution toujours problématique, elles acceptèrent bonnement et franchement la solution intervenue au dehors, quittes à se ressaisir ensuite et à greffer peu à peu sur les éléments adoptés des variantes conformes au génie local.

Les écoles angevine et normande furent celles où le renoncement fut le moins absolu, parce que ce furent celles qui avaient serré de plus près l'école française.

En Anjou, dans le Maine et en Poitou, la coupole hémisphérique, malgré son récent avènement, était une maîtresse trop jalouse de son autorité pour n'en pas retenir une assez grosse part : les voûtes angevines, en s'associant la nervure et le voûtain appareillé à la française (en assises perpendiculaires aux arcs d'encadrement) gardèrent le galbe fortement bombé procédant de la coupole, et très rapidement reprirent, soit seul, soit en le combinant avec l'appareil à la

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, livr. de mai, p. 145.

française, l'appareil à assises concentriques auquel cette même coupole avait habitué les yeux. De plus, les Angevins, s'obstinant à repousser l'arc-boutant et les plans trop sensiblement rectangulaires, à cause de leur répugnance à trop s'écarter du galbe hémisphérique, conservèrent leurs nefs centrales sans fenêtres, en retranchant sur leur hauteur et leur largeur normales au profit des collatéraux. Bientôt, devenus à leur tour assez familiers avec la voûte gothique pour l'assujettir avec aisance à leurs traditions et à leurs goûts, ils la divisèrent et la ramifièrent sur des combinaisons ingénieuses qui leur sont restées particulières ; ils lui imprimèrent ces courbes gracieuses qu'aucune école n'a surpassées ; ils la garnirent de ces profils délicats qu'aucune école n'a égalés.

Si la pénétration de l'école française fut ici plus discrète, il n'en faut chercher qu'une raison d'ordre tout artistique, celle que nous venons d'énoncer ; et de même pour le moment où elle fit place à un retour vers l'autonomie.

La date de 1152, qui est celle où l'Anjou et d'autres provinces de l'Ouest furent séparées de la couronne de France par le divorce de la reine Éléonore de Guyenne, et la date de 1154, qui est celle où ces riches fiefs passèrent à l'Angleterre par l'avènement du second époux d'Éléonore, Henri II, ne marquent ni le commencement, ni la fin, ni un incident important de cette pénétration, sensible dès 1145 à 1150, et qu'on ne peut pas considérer comme ayant cessé avant 1185 environ. Il y a donc là un espace au moins trentenaire durant lequel deux peuples, administrativement étrangers l'un à l'autre, et souvent en guerre, puisaient fraternellement aux mêmes principes architectoniques. Et, par contre, l'indépendance que l'école angevine s'était conquise à la veille de son annexion à la patrie française en 1204, elle la maintint pendant un demi-siècle au moins après que cette annexion fût un fait accompli.

La marche fut analogue en Normandie. L'école romane normande avait suivi de tellement près sa voisine du bassin de la Seine, que ces dernières années ont vu surgir un système, fort soutenable [1], assurant qu'elle lui avait emboîté le pas. Ce fut seulement, spécifions-le bien, dans le tout premier emploi de la nervure, et non dans celui de l'arc brisé et de l'arc-boutant, qui chez elle aussi furent une importation. En Normandie, la pénétration paraît avoir duré de 1145 à 1200 environ, un peu plus qu'en Anjou et pays consorts ; elle ne fut nullement arrêtée par la domination anglaise. Et c'est vers 1200 à 1205, alors que la Normandie devient française politiquement et administrativement, c'est alors qu'elle cesse à moitié de l'être en sculpture et en architecture.

1. La *Revue de l'Art chrétien* a publié en 1901-1902 la traduction du livre de M. Bilson, érudit anglais, sur les *Origines de l'architecture gothique*, livre tendant à établir, sur documents historiques très suivis, que la cathédrale de Durham fut bâtie avec des croisées d'ogives de 1093 à 1133, et que par conséquent la croisée d'ogives nous vient de l'autre côté de la Manche. Nous ne pouvons évidemment, sans avoir approfondi les textes et analysé l'édifice, nous inscrire en faux contre cette thèse, qui a des partisans convaincus en France et qui n'est pas sans une très sérieuse valeur. Comment, cependant, la concilier avec la sensation que produisirent jusqu'en Angleterre, de 1140 à 1150, les constructions de Suger à Saint-Denis ; avec la grande famille d'édifices qui sortit de ces constructions ; et surtout avec l'infériorité patente, officiellement constatée, où, dans un concours mémorable, en 1174, furent trouvés, par leurs compatriotes mêmes, les architectes anglais vis-à-vis des architectes français, dont les plans pour la réédification de la primatiale de Cantorbéry furent préférés par les juges, parmi lesquels siégeaient forcément des hommes du métier ? Mais, fût-elle invinciblement démontrée, la thèse de M. Bilson ne porterait qu'une légère atteinte au prestige de la France, car, à la fin du XIe siècle et au commencement du XIIe, l'école romane anglaise n'était rien autre qu'un prolongement de l'école normande, ou, si l'on veut, le vrai siège de cette école, dont elle ne différait que par plus de richesse et d'ampleur : si donc la France avait emprunté la nervure à l'Angleterre, elle l'aurait empruntée à une contrée qui, artistiquement, était de notre mouvance.

Parmi les cas semblables de reconstitution d'écoles que nous pourrions encore rechercher, le plus suggestif est celui du Languedoc. L'école ogivale toulousaine et languedocienne attendit pour se constituer que l'ancien comté de Toulouse fût devenu partie intégrante de l'État français, politiquement par l'invasion victorieuse des hommes du Nord après 1208, et intellectuellement par la création de l'Université en 1229.

La Bretagne n'a jamais été plus indépendante, en architecture, qu'à partir du moment où François Ier, lui enlevant jusqu'à son titre de duché, en fit une simple province de son royaume.

C'est donc par-dessus les démarcations politiques, et par-dessus les rapports d'amitié ou de haine que pouvaient avoir entre eux les peuples, qu'ont passé les évolutions, les extensions, les propagations des styles au moyen âge et à la Renaissance. M. Brutails le dit en d'autres termes que nous, mais aussi nettement, et il fait intervenir en sa faveur un exemple très concluant auquel peut-être il n'a pas donné toute sa force : « Que la Guyenne fût rattachée à la France ou à l'Angleterre, elle restait ce qu'elle était ; l'influence anglaise dans l'architecture du Bordelais est une quantité négligeable (1). » Il aurait pu ajouter que cette domination anglaise sur le Bordelais, qui fut si stérile en importations et en influences architectoniques, dura trois siècles (1154-1453), qu'elle fut aimée, qu'elle laissa une empreinte profonde sur les hommes et les choses (2).

1. Page 51.

2. Dans d'autres régions de la France, le triforium absidal de Saint-Séverin, à Paris, et quelques parties de Notre-Dame et de l'hôtel royal, à Calais, sont à peu près les seuls souvenirs artistiques du passage ou du séjour des Anglais sur le continent.

Comment comprendre, après tout cela, qu'un de nos archéologues dont le jugement est le plus sûr et la prudence le plus rarement en défaut, M. Enlart, si souvent cité par M. Brutails et par beaucoup d'autres avec les plus grands éloges, comment comprendre qu'un de nos maîtres ait pu croire un instant à l'introduction du style ogival flamboyant par les Anglais, non seulement dans les pays occupés par eux, mais dans toute la France indistinctement ? Voici pourtant ce que nous lisons dans le meilleur traité d'archéologie médiévale qui ait paru depuis un quart de siècle : Nous avons montré ailleurs « que le style flamboyant s'est introduit en France pendant la guerre de Cent Ans ; on peut dire plus : ce style est un produit de l'occupation anglaise. En effet, les tracés en accolade, les remplages à soufflets et mouchettes, les crochets de feuillages extrêmement frisés et les chapiteaux compris comme des frises, existent en Angleterre dès le commencement du XIVe siècle : la grande fenêtre de façade de la cathédrale d'York, de 1349 ; la chapelle de la Vierge de Peterborough, de 1321 à 1349 ; à Beverley, le tombeau de Percy, qui date de 1340, présentent ces particularités ; le vestiaire de Merton College à Oxford, commencé en 1310, a des fenêtres à remplages flamboyants, et, dès le XIIIe siècle, les cathédrales de Durham (transept oriental) et de Lincoln (nef) montrent des tracés de voûtes qui, chez nous, sont propres au XVe siècle : la voûte à liernes et à tiercerons, et la voûte à tiercerons sans les ogives. Au XVe siècle, l'architecture anglaise s'écarta du style flamboyant ; mais elle en avait fourni, depuis cent ans et plus, tous les éléments à la France, qui, de ces éléments, a composé un style un peu différent, mais dont l'origine n'est pas douteuse pour qui considère les dates, le nombre et l'importance des emprunts, et l'époque de création du style, qui est précisément celle de l'occupation anglaise. Avant donc qu'une guerre heureuse nous donnât le style de la Renaissance, une guerre malheureuse nous avait valu le style qu'il devait remplacer. » (*Manuel d'archéologie française*, t. II, préface, pp. XII et XIII.)

M. Enlart n'a fait que jeter ici hâtivement des impressions reçues lors d'un voyage en Angleterre ; nous pensons qu'un examen sévère des faits les modifiera considérablement.

Parmi les questions magistralement élucidées par M. Brutails, il y a celles qui ont trait aux « échanges d'influences », sujet qui « présente plus que nul autre des obscurités, et qui est un de ceux sur lesquels les archéologues se trompent le plus fréquemment (1). »

En effet, « de ce que deux œuvres se ressemblent, on n'est pas fondé à conclure que l'une est inspirée de l'autre. Les problèmes sur lesquels s'exerce l'activité de l'artiste sont éternellement les mêmes, et chacun d'eux ne comporte qu'un nombre

1. Pages 29 et 30.

restreint de solutions. Il est donc inévitable que les artistes se rencontrent parfois en dehors de tout échange d'idées [1]. »

Il est probable que ces exellentes choses avaient été déjà plus ou moins clairement dites ; mais plût à Dieu que depuis plus de trois quarts de siècle elles eussent été pratiquement méditées partout ! Des énergies précieuses n'auraient pas eu à s'émousser, à se gaspiller dans d'ingrates discussions sur les influences byzantines, égyptiennes, syriennes, persiques, visigothiques, scandinaves, etc., sans lesquelles, au sentiment de beaucoup trop d'érudits, nous aurions été, nous Français et catholiques, parfaitement incapables de mener à bien notre style roman, et à plus forte raison d'asseoir sur des bases solides notre style ogival.

Les théories sur les influences orientales, si encombrantes depuis les origines mêmes de l'archéologie médiévale [2], et qui, évincées sur un point, ne tardent guère à reparaître sur un point opposé, ces théories, venues de l'ignorance des règles formulées par M. Brutails, celui-ci ne pouvait manquer de les discuter, ne fût-ce que pour montrer à quels écarts conduit l'imagination quand elle cesse d'être réglée par les saines méthodes.

M. Brutails a eu le mérite, car c'en est un passablement grand, de ne pas s'être laissé emporter par l'éloquence fascinatrice de Louis Courajod. Il consacre deux chapitres au brillant et fougueux professeur de l'École du Louvre [1]. A entendre ce dernier, les influences orientales devaient fatalement s'exercer dès les origines les plus lointaines de l'art chrétien ; non qu'elles lui fussent une tutelle nécessaire, mais parce qu'il n'était pas permis à l'art chrétien de se former autrement que par une réaction à tout prix [2] contre « l'art impur » de la Rome de Jupiter et de Vesta. Toujours ce préjugé de l'aversion puérile, aveugle, et, qu'on nous pardonne le mot, étourdie, qu'aurait inspirée aux premiers fidèles la civilisation au sein de laquelle ils étaient nés. Mais l'histoire sous tous ses aspects, depuis les Catacombes, nous montre de la façon la plus lumineuse absolument le contraire !

M. Brutails avait d'avance répondu à M. Courajod à propos des prétendues influences syriennes, par ces simples lignes, modèles de bon sens, qui, si elles eussent été écrites trois quarts de siècle plus tôt, eussent coupé court à bien des divagations :

« Les études consacrées aux influences orientales représentent une portion notable de la littérature archéologique. Le fait n'a rien que de très naturel. A leur début, l'art occidental et les arts byzantin et syrien ont bien des traits communs, qui appartiennent soit au programme dicté par la liturgie, soit à l'art romain. Il vint un moment où cet art romain se décomposa dans les deux con-

1. Page 37.

2. Lorsque M. de Caumont, vers 1830, eut sanctionné de son autorité, déjà invoquée et respectée, le mot « romane », proposé une dizaine d'années auparavant par M. de Gerville pour désigner l'architecture française des XIe et XIIe siècles, il y en eut qui trouvèrent que, dériver simplement du romain, c'était par trop prosaïque ; on affirma par le mot « byzantine » une filiation plus noble : très conciliants et très modérés se crurent ceux qui, comme l'abbé Bourrassé, se contentèrent du terme composé « romano-byzantine ».

1. Pages 103 à 142.

2. « Réaction, protestation », voilà des termes malencontreux, mis en vogue par Viollet-le-Duc, et qui décidément devraient être rayés du vocabulaire archéologique, au moins pour le moyen âge et la Renaissance. Jamais un peuple, avant le XVIIIe siècle, ne s'est avisé soit de rendre une architecture solidaire d'une croyance religieuse, soit de se priver, par de ridicules scrupules de conscience, des services que pouvait lui rendre un mode de bâtir convenable et à sa portée. Les Espagnols, aux XIVe et XVe siècles, ne se sont-ils pas ouverts à des influences très accusées de l'architecture musulmane ; et de nos jours, même, les juifs et les protestants de toutes sectes n'élèvent-ils pas des synagogues et des temples dans les styles que s'était créés le culte catholique ?

trées, à peu près sous l'action des mêmes causes : oubli de règles qui étaient presque entièrement irrationnelles et fictives, et insuffisance des ouvriers. Dans la Gaule mérovingienne comme chez les Byzantins et les Syriens, les architectes imbus d'un enseignement officiel furent remplacés par des artisans aux prises avec les difficultés pratiques du métier ; l'évolution fut donc soumise à la logique du bon sens et des nécessités constructives. Un même point de départ, un mouvement imprimé par une même force, ces causes communes suffisent à expliquer les analogies qui, le plus souvent peut-être, ont servi à prouver les prétendus emprunts faits par notre architecture à l'architecture orientale (1). »

M. Brutails, étant donné la naïveté et la maladresse de nos ancêtres du moyen âge dans les reproductions graphiques, dans les croquis pris en voyage, n'admet pas que le dessin ait pu servir de véhicule à des influences étrangères (1) ; et, à l'exemple de M. de Dartein, il fait de cette inhabileté « une des causes qui ont morcelé le style roman en un grand nombre d'écoles (2). »

Il ne nous répugne aucunement de nous rallier à cet avis ; mais il y a aussi quelque chose de vrai dans les remarques de M. Lanore, archiviste des Basses-Pyrénées, qui, dans un compte-rendu bibliographique de l'ouvrage même de M. Brutails, écrivait en 1901 (3) :

« L'auteur semble trop absolu quand il voit dans l'insuffisance du dessin au moyen âge une des causes, secondaires d'ailleurs, du morcellement du style roman en un grand nombre d'écoles : on dessinait mal, il était donc malaisé de copier des monuments lointains et l'on prenait ses modèles près de soi. Je crois les raisons tout autres. Si l'on n'allait pas chercher de modèles au loin, c'est d'abord que le goût du nouveau à tout prix ne sévissant pas au moyen âge ; on ne voyait pas la nécessité de copier d'autres types que ceux qu'on avait sous les yeux, quand ces types paraissaient solidement construits et bien appropriés à la destination pratique du monument. Ensuite les dépla-

1. Pages 83 et 84. — A la suite de ce passage, M. Brutails nous rend le témoignage, qui a bien pour nous son prix, d'avoir « relevé de façon très heureuse les erreurs commises par Viollet-le-Duc » au sujet des influences orientales. Nous avons eu à réfuter depuis celles de M. Corroyer, un des disciples les plus convaincus de Viollet-le-Duc, qui avait poussé aux dernières exagérations certaines doctrines de son maître. Voici, du reste, ce que nous avons écrit dans le *Bulletin monumental* (tome LIV, pp. 174 et 175), à propos de l'ouvrage de M. Corroyer intitulé *l'Architecture romane :*

« Pourquoi, vraiment, compliquer ainsi nos annales artistiques, et, par des jeux ou des caprices d'érudition, forger des systèmes ingénieux que tôt ou tard il faut sacrifier ?

« L'architecture syrienne, l'architecture byzantine et l'architecture romane sont, simplement et prosaïquement, trois sœurs, toutes trois issues du même lit, filles de l'architecture romaine, nourries de son sang et de ses traditions, et qui, en grandissant, ont affirmé leur individualité. Leur qualité de sœurs donne suffisamment la raison de leurs ressemblances, comme les pays et les temps où elles se sont développées donnent la raison des caractères propres à chacune.

« Quels sont donc les faits qu'il est impossible d'expliquer sans recourir à l'Orient ? Les influences orientales, au contraire, ne pouvaient que tout ralentir ou arrêter chez nous ; elles amenaient des tendances diamétralement opposées aux nôtres. Alors que nous voulions maintenir et amplifier le plan basilical, elles nous induisaient à le tronquer ; alors que nous prodiguions à l'extérieur de nos églises la richesse et la majesté, et que nous recourions pour les obtenir à toutes les ressources de l'architecture et de la sculpture, elles nous enseignaient à laisser au-dehors les murs dans presque toute leur nudité et à les garnir au-dedans de stucs, de mosaïques et de peintures. En Orient, à l'inverse de ce que nous voyons chez nous, il n'y a pas de clochers, ou bien ils sont petits et de la dernière vulgarité ; les portes ont peu de caractère ; les chapiteaux sont ou pesamment cubiques, ou ornés autrement que par la taille de leur corbeille. La coupole était justement ce qu'il fallait pour enrayer les progrès vers le style ogival ; ce style a été créé dans les régions où la coupole ne s'est jamais acclimatée, et il y a été créé par les transformations de la voûte d'arêtes, voûte essentiellement romaine. En un mot, le style byzantin est à l'art roman ce qu'est à l'Église romaine le schisme grec, ce qu'est le protestantisme au catholicisme. »

1. Page 46.
2. Page 48.
3. *Bulletin monumental*, pp. 253 et 254.

cements étaient difficiles, et les gens qui se déplaçaient étaient plutôt des soldats et des pèlerins que des architectes. Quand ces pèlerins étaient des artistes, les types d'architecture pouvaient se propager assez loin, comme l'a montré M. l'abbé Bouillet (1). Inutile donc de faire intervenir ici la prétendue incapacité des artistes romans à lever un plan ou reproduire un profil.

« Jusqu'à quel point, d'ailleurs, ce reproche d'incapacité est-il justifié ? M. Brutails lui-même estime que le plan de Saint-Front est byzantin, ce qui revient à admettre qu'on savait au moyen âge reproduire un plan à distance. Quand on voit la façon dont certaines sculptures imitent des œuvres orientales ou antiques, on est porté à croire que les artistes romans du XIIe siècle étaient d'excellents dessinateurs, très capables de reproduire fidèlement, quand ils le voulaient, un modèle donné, fût-il d'origine exotique. Qu'on se rappelle les célèbres reliefs de Bayeux, le taureau assyrien ailé et à tête humaine des fonts de Vermand, le chapiteau de style persan de la cathédrale de Chartres, et tant d'autres exemples.

« M. Brutails allègue à l'appui de son opinion, qui est aussi celle d'un maître éminent, le fameux dessin où Villard de Honnecourt a copié un bas-relief antique. Il ne faut pas, à mon avis, lui attribuer dans la question la valeur d'un argument, d'abord parce que nous sommes, avec Villard, en plein gothique, et que l'art gothique, à cause de sa puissante personnalité, est moins ouvert que l'art roman aux influences du dehors. L'art roman, dans sa décoration, vit d'emprunts et pille un peu à droite et à gauche ; il a, par suite, l'assimilation facile. L'art gothique, au contraire, se recueille en lui-même ; il a ses formes de pensée et son style bien à lui, qui lui suffisent. Le crayon de Villard semble rebelle à rendre fidèlement les modèles éloignés de la manière gothique. Encore faudrait-il savoir jusqu'à quel point il entendit reproduire exactement l'œuvre en question. Dans ce croquis sommaire, dont l'allure générale reste antique, il semble avoir noté une disposition d'ensemble. A-t-il prétendu copier le modèle dans ses détails ? C'est peu probable. »

Nous regrettons que le dessin n'ait pas conduit la pensée de M. Brutails sur la photographie, dont il aurait dû nous entretenir, mais dans un autre chapitre (1), par exemple dans le dernier de son livre, où il traite, toujours avec sagesse et parfois avec une verve quelque peu satirique, « du rôle respectif de la chronologie et de la science architecturale en archéologie (2) ».

Pour être véritablement archéologue, il faut, dans une certaine mesure, joindre aux aptitudes artistiques et techniques d'un architecte les études et les investigations patientes d'un archiviste ; ceci va tellement de soi, qu'on se demande comment, depuis trois quarts de siècle, les architectes et les archéologues proprement dits ont pu, jusqu'au point où ils sont allés, isoler et même mettre en opposition hostile leurs efforts aussi bien que, trop souvent, leurs personnes. Nul n'a traité les dates avec plus de désinvolture que Viollet-le-Duc dans son fameux *Dictionnaire raisonné*, dont les dessins ont déjà fourni à M. Brutails, et à d'autres avant lui, l'occasion de légitimes critiques. Le célèbre architecte contrôlait moins encore l'exactitude de ses dates que celle de ses dessins ; prises de seconde ou de troisième main, elles sont le plus souvent ou fausses ou discordantes. Son principal

1. A propos des églises de Conques en Rouergue, de Saint-Sernin de Toulouse et de Saint-Jacques-de-Compostelle.

1. Il lui accorde une seule ligne de sa préface (p. VII).
2. Pages 175 à 226.

élève, Édouard Corroyer, a si bien suivi ses traces, que, dans son *Architecture gothique*, parue en 1891, il a trouvé le moyen d'arriver depuis le commencement du XIIe siècle jusqu'à l'année 1211 sans amener un seul millésime : aussi a-t-il réussi à jeter dans le public un livre parfaitement indigne du talent qu'il avait déployé dans mainte autre publication ([1]).

La réciprocité a toujours été fort atténuée chez les archéologues, qui, en général, ne négligent pas le secours de notions, même pratiques, d'architecture. Au reste, les architectes confinés dans leur profession, et systématiquement dédaigneux des vieilles chartes ou des vieilles chroniques, tendent à devenir rares.

Il est entendu que l'archéologue doit tenir de l'archiviste et de l'architecte. Mais le progrès moderne exige encore davantage. Il a mis en nos mains un art nouveau dont il est dangereux de repousser le bienfait : la photographie, sans laquelle maintenant un archéologue ne saurait aspirer à prendre place parmi les maîtres. La photographie ne trompe pas comme souvent le dessin ; elle est plus sûre, plus précise et plus complète que des notes hâtivement tracées dans un carnet ; elle montre parfois mieux les objets que la vue directe elle-même ; elle absorbe moins que des notes un temps précieux, dont elle permet de consacrer une part plus grande à l'examen tranquille et recueilli de l'édifice visité. Elle favorise, surtout, les comparaisons à distance, les comparaisons que l'on peut faire chez soi, dans son cabinet de travail, à tête reposée, et quelle que soit la direction donnée aux recherches du moment. C'est, pour beaucoup, grâce à l'abondance exceptionnelle des documents photographiques amassés dans de nombreux et lointains voyages, et à l'aide que sa haute érudition a su en tirer, que M. Camille Enlart est parvenu à enrichir la science de cet étonnant *Manuel d'archéologie française*, qui a été l'objet, dans les revues savantes et dans la presse périodique, d'éloges auxquels il serait difficile de rien ajouter.

La photographie n'a pas son prix et sa valeur pour l'étude seulement; elle est d'un emploi utile et presque nécessaire dans ce qui est le résultat le plus fréquent de l'étude, dans le mémoire, dans le livre, dans le cours public. Elle oblige davantage l'auteur ou l'orateur à la circonspection, à la justesse, à la profondeur, à la logique. A un moyen d'investigation et d'exposition aussi commode, aussi pratique, aussi puissant doit correspondre un enseignement tout à fait supérieur, un enseignement, du moins, beaucoup plus avancé que celui dont on s'était contenté jusqu'à ce jour.

Ce n'est pas que l'usage de la photographie soit à l'abri de tout écueil : l'intelligence humaine, quand elle n'est pas sur ses gardes, est prompte à abuser de ce qui la sert, des comparaisons, par exemple. Ces comparaisons avaient déjà provoqué tant d'idées fausses, alors qu'elles n'avaient pour instruments que les souvenirs, les notes de voyage, les dessins, les gravures ; à combien de tentations délicates n'exposent-elles pas, à notre époque, où, avec la photographie, elles ne sont plus qu'un jeu ! Courajod n'avait pas su résister à ces tentations, et c'est principalement, nous a-t-on raconté, en groupant d'une manière artificielle et arbitraire des photographies, qu'il avait été entraîné à ses retentissantes exagérations sur les influences orientales.

Muet sur la photographie, M. Brutails ne nous paraît pas avoir dit sur les dates

1. Surtout dans sa *Description de l'abbaye du Mont-Saint-Michel et de ses abords* (1877), pour laquelle il avait consciencieusement compulsé les documents écrits.

tout ce que sa spécialité professionnelle et son talent personnel donnait le droit d'attendre de lui ; ou bien ce qu'il en dit, encastré dans un chapitre dont elles ne sont qu'en partie le sujet, ressort trop peu et manque d'une suite rigoureuse ; il semble qu'il y ait là quelque lacune. Ce qui s'y trouve exprimé est d'ailleurs excellent ; toutefois nous croyons pouvoir, sans faire tort aux pages tombées de la plume de M. Brutails, mettre en quelque sorte en regard les lignes qu'écrivait déjà en 1860 Alfred Ramé, et que M. Brutails aurait peut-être lui-même citées avec empressement s'il les avait connues ou s'il s'en était souvenu au moment opportun.

« S'il est une plaie de notre archéologie nationale qui ait besoin d'être fermée, c'est la divergence des opinions relativement à l'âge de nos plus anciens monuments. Aussi celui qui, par une démonstration rigoureuse, précise la date des différentes parties d'un édifice, parvient à clore l'ère des controverses, en ce qui concerne ce seul édifice, et fournit un point de départ assuré à des observations ultérieures, me paraît rendre un plus grand service à la science que ceux qui obscurcissent l'histoire de l'architecture par des considérations générales et sans application pratique. Il me semble qu'à moins de vouloir renouveler dans l'archéologie le désastre de Babel, le moment est venu de rechercher dans l'estimation de l'âge des édifices la plus scrupuleuse exactitude, une précision trop négligée jusqu'ici, et que tous les efforts devraient avoir pour but de dresser le catalogue des monuments à date certaine que nous possédons en France.

« Ceci soit dit surtout pour la période de notre architecture antérieure au XIIIe siècle. Depuis l'an 1200 ou environ, les monuments sont si nombreux, les dates si faciles à connaître et à trouver dans des textes contemporains pour peu qu'on se donne la peine de recourir à ces textes, que la science a pu déterminer avec quelque certitude les caractères propres à chaque quart de siècle, et qu'à partir des premières années du XIIIe siècle la théorie générale de l'art est établie sur des principes qui peuvent être considérés comme définitifs. Mais au delà du temps de Philippe-Auguste et de Louis VIII, au delà surtout de celui de Philippe Ier, plus encore de celui du roi Robert, que de contradictions et d'incertitudes ! Où se trouvent indiqués les caractères qui distinguent un édifice du XIe siècle de ceux du XIIe ; et, parmi les édifices du XIe siècle, à quels signes reconnaître ceux qui appartiennent à l'aurore du siècle et ceux qui ne datent que de son déclin ? Il y eut cependant, durant cette période, un mouvement général dans la France et une agitation artistique qui ne purent être stériles. On les connaît par les documents historiques ; mais quand il s'agit d'en montrer les résultats sur les monuments existants et d'en constater la marche par des exemples, on hésite, on conteste ; l'un nie, l'autre affirme, et l'on peut dire que sous ce rapport la science ne peut constater aucun progrès sérieux, après vingt années de recherches et de contradictions. L'étude du XIe siècle est donc à faire en entier, et les bases de cette étude sont encore à poser [1]. »

Ramé ajoutait plus loin [2] :

« Tous les monuments ne se prêtent pas avec une égale facilité aux investigations des archéologues. Ceux qui sont bâtis d'un seul jet, et qui appartiennent à une époque unique, sont les plus appréciés des archi-

1. *Dissertation sur quelques édifices d'Orléans présumés carlovingiens*, dans le *Bulletin monumental*, tome XXVI, pages 38 et 39.

2. Pages 59 et 60.

tectes, les plus estimables au point de vue de l'art, mais les moins utiles pour les antiquaires, les moins profitables aux progrès de la science...

« Au contraire, quand une église renferme, soit employés comme matériaux, soit utilisés dans leur forme première, quelques fragments d'un édifice plus ancien qui ont été conservés, ou par respect, ou par économie, ces fragments d'âges différents, réunis par le hasard des restaurations dans un édifice unique, se prêtent un mutuel secours pour la détermination de leur âge respectif. Ce sont autant de spécimens d'une même école à ses divers degrés de développement, et il est toujours possible de les classer chronologiquement entre eux, soit par l'inspection des ornements, soit par l'examen des accords, soit par ces différences d'appareil ou de matériaux insaisissables à distance, intraduisibles par la plume, et quelquefois même par le pinceau, et que leur contiguïté rend appréciables à l'œil d'un observateur sérieux. Dès lors, si la date d'une des constructions se trouve attestée par un document historique, l'âge approximatif des constructions voisines se trouve fixé à l'aide d'un terme de comparaison inattaquable, puisqu'il est pris dans le même monument et exposé aux mêmes influences. Il me semble donc que les archéologues devraient porter d'abord leur examen sur les monuments qui présentent des constructions romanes de plusieurs époques. Ce sont ces monuments qui fourniront, un jour, les principes certains d'une bonne classification des différents styles d'architecture antérieurs au XIIe siècle. »

Il y a bien quelque chose de tout cela dans l'ouvrage de M. Brutails ; mais il est intéressant de voir ce que déclarait avec sa netteté habituelle, quarante ans plus tôt, un maître qui ressentait merveilleusement les *desiderata* de l'archéologie à son époque. Les lignes que nous venons de lui emprunter n'ont pas tellement vieilli qu'elles ne soient encore bonnes à méditer.

La chronologie des évolutions monumentales qui ont rempli le XIe siècle et même, pour plus de moitié de la France, celle de l'art roman du XIIe, reste toujours à faire ; et ce livre précieux qui nous donnerait un répertoire descriptif, comparatif et illustré de nos églises romanes authentiquement datées, à l'exclusion des autres, ce livre qui mettrait enfin d'accord les « vieillisseurs » et les « rajeunisseurs [1] », nous ne le tenons pas.

Quant aux analyses de monuments, Alfred Ramé, joignant la pratique aux préceptes, en a tenté une sur la crypte de Saint-Aignan d'Orléans, et elle est, ou peu s'en faut, un modèle. Modèle également, l'autopsie que l'un des meilleurs élèves de M. de Caumont, Georges Bouet, fit subir, six et sept ans plus tard, à l'église Saint-Étienne de Caen [2]. Depuis lors, notamment depuis une dizaine d'années, les opérations analogues, moins importantes pour la plupart que celle de Georges Bouet, se multiplient : nous rappellerons la polémique soutenue par M. Brutails lui-même, en di-

1. Il aurait son utilité pour le cas particulier des églises du Périgord et pays circonvoisins. En 1895, dans une lettre à M. le marquis de Fayolle sur Saint-Front, nous exprimions la pensée que la double question de l'âge et du rôle de cet énigmatique monument ne serait victorieusement élucidée qu'autant que l'on aurait groupé dans une même étude les édifices de la contrée à dates certaines, qu'ils aient eu des coupoles ou non (*Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*, t. XXII, p. 71). M. Brutails a cherché, lui, la solution en architecte et en logicien plutôt qu'en paléographe (pages 87 à 95 ; un mémoire à ce sujet avait déjà paru dans le *Bulletin monumental*, t. LXI, 87-137) ; l'a-t-il trouvée ? Nous n'oserions prendre sur nous de l'affirmer ou de le nier ; ses arguments, néanmoins, sont de ceux qui auront le plus de poids lorsque le débat sera engagé d'une façon plus générale qu'il ne l'a été jusqu'à ce jour.

2. *Bulletin monumental*, tomes XXXII et XXXIII (années 1866 et 1867).

verses publications périodiques, sur l'église abbatiale de Saint-Philbert de Grandlieu ; l'analyse concernant l'église abbatiale de Tournus, par M. Jean Virey (1903) ; celle que M. Lefèvre-Pontalis a présentée, sur la célèbre collégiale Saint-Hilaire, au Congrès archéologique de Poitiers (même année 1903) ; et la discussion, non encore close, soulevée, en 1900, par M. Lanore sur les parties occidentales de la cathédrale de Chartres.

Par malheur, dans les recherches à travers les édifices ou fragments d'édifices qui paraissent authentiquement datés, les pierres d'achoppement menacent, nombreuses, quiconque ne surveillerait pas étroitement sa marche. Pour l'ère antérieure au XIIIe siècle, les millésimes transmis par les chroniques ou par les chartes, ou même par les inscriptions, ont une autorité variable, discutable souvent, nulle parfois.

M. Brutails, qu'on ne saurait accuser de trop prêcher pour sa paroisse, c'est-à-dire de préconiser outre mesure les textes, nous prémunit contre toute confiance inconsidérée. « Les textes, dit-il, fussent-ils clairs, l'archéologue a le devoir de ne s'en servir qu'avec la plus grande circonspection. Les documents postérieurs aux faits qu'ils relatent doivent être tenus pour très suspects d'inexactitude [1]. »

Bien que nous ayons nous-même, par nos écrits, contribué à restreindre la valeur des dates assignées aux églises des XIe et XIIe siècles, nous qualifierons hardiment d'excessive la sévérité dont se sont armés à leur égard et l'auteur de l'*Archéologie du moyen âge* et beaucoup de ses confrères en paléographie.

« Suspect » est un gros mot, qu'il est toujours imprudent de suggérer à nos historiens modernes, par trop enclins à en abuser. Pour l'encourir, il suffit simplement à un chroniqueur d'être postérieur aux événements. Postérieur, mais de combien ? d'une génération, de cinquante ans, d'un siècle ? Et n'y a-t-il pas des degrés intermédiaires depuis la suspicion jusqu'à la confiance absolue, et est-ce faire de la véritable science que de limiter le choix entre les deux termes extrêmes, ou le rejet, ou l'admission ?

Deux exemples vont montrer où peut conduire, sur ce point comme sur beaucoup d'autres, un scepticisme préconçu et systématique. Ils se réfèrent à deux dates toutes voisines, 1162 et 1163, et à deux cathédrales toutes contemporaines, Saint-Pierre de Poitiers et Notre-Dame de Paris.

Avant Mgr Barbier de Montault [1], qui, dans la collection Robuchon, vers 1890, a décrit les monuments de Poitiers, la cathédrale actuelle de cette ville était, sans ombre de contestation, rapportée à 1162, et l'honneur de sa fondation était décerné aux souverains anglais Henri II et Éléonore. C'était, paraît-il, une crédulité passablement naïve ; lui, plus difficile que ne l'eût été certainement, l'École des Chartes elle-même, n'y trempait pas, et voici comment il s'en est expliqué.

Après avoir parlé de la fondation au premier siècle, selon lui incontestable, de la cathédrale élevée par saint Martial, il ajoutait: « Nous ne savons pas d'une façon aussi sûre la date de reconstruction de la cathédrale actuelle. Aucun document d'archives n'éclaire la question, qui ne peut être résolue que par les seules lumières de l'archéo-

1. Page 190.

1. Et aussi après lui, malgré l'autorité qu'il s'était acquise parmi ses compatriotes comme au dehors. Le Congrès archéologique de 1903 (page 11 du volume des comptes-rendus, sous la signature de M. de la Bouralière) a maintenu ce que le savant prélat avait condamné.

logie. Je ne cite que pour mémoire les noms de Henri II, roi d'Angleterre, et d'Éléonore d'Aquitaine, depuis longtemps mis en avant comme ceux des fondateurs ; mais rien ne prouve qu'ils doivent être maintenus à ce poste d'honneur, auquel ils n'auraient droit qu'en vertu d'une inscription commémorative, de l'insertion au martyrologe qui se lisait chaque jour à prime et où s'énuméraient les bienfaiteurs, d'une phrase incidente au cours des leçons de la dédicace, ou encore d'une tradition bien et dûment établie, répétée d'âge en âge par les chroniqueurs. Jusqu'à plus ample informé, il ne faut voir là qu'une légende, propre à inspirer les doutes les plus légitimes [1]. »

Ainsi, une inscription commémorative, une insertion au nécrologe, une mention au bréviaire, une tradition dûment établie ne nous sortent pas du domaine de la légende et nous laissent en face des « seules lumières de l'archéologie » ! A ce compte, il faudrait balayer, non pas la moitié, non pas les trois quarts, mais peut-être les neuf dixièmes de nos dates antérieures à Philippe-Auguste, car il en est fort peu qui proviennent de « documents d'archives ».

C'est quelque chose pourtant qu'une inscription commémorative, bien qu'elle puisse, à la rigueur, ne consacrer qu'une tradition. Une insertion au nécrologe est plus encore, car, étant donné les charges perpétuelles qu'elle entraînait pour les chanoines, elle n'était obtenue que si elle était entièrement justifiée. Une mention au bréviaire n'était pas décidée à la légère ; il y fallait la collaboration de l'évêque et du chapitre ; en admettant que cette mention ait figuré dans l'office de la dédicace et soit par conséquent des années qui ont immédiatement suivi cette dédicace, célébrée en 1379, il resterait à expliquer comment, si elle eût constitué une usurpation de titre, pareille usurpation eût été tolérée, en faveur de princes anglais, en pleine domination française et pendant une des périodes les plus agitées de la guerre de Cent Ans. Par un raisonnement analogue nous rendrions à la « tradition dûment établie et répétée d'âge en âge » le mérite qui lui revient de cette ancienneté : ou bien elle s'est formée sous la domination anglaise, soit de 1162 à 1204, année où mourut Éléonore et où Philippe-Auguste conquit le Poitou, et alors elle est si rapprochée de l'événement qu'elle équivaut à un témoignage écrit ; ou bien elle aurait pris corps après 1204, sous la domination française, et alors comment, avec des princes, des officiers royaux ou comtaux, des évêques, des populations hostiles à l'Angleterre, n'eût-elle pas été combattue et étouffée si elle eût été mensongère ou seulement douteuse ?

M. V. Mortet ne gravit pas, tant s'en faut, comme l'érudit poitevin, les sommets ardus de la haute fantaisie ; il fait moins le difficile, mais trop encore, selon nous. A l'entendre, la date de 1163 et la cérémonie de la pose de la première pierre, à Notre-Dame de Paris, par le pape Alexandre III ne sauraient être alléguées qu'avec les plus grandes réserves. Pourquoi ? Parce qu'elles reposent « sur le témoignage d'un seul chroniqueur qui vivait au XIVe siècle, et qui n'invoque à l'appui de son affirmation aucune chronique du XIIe siècle [1]. »

Un écrivain qu'un siècle et demi sépare des faits qu'il raconte ne saurait avoir, nous l'avouons sans peine, qu'une autorité toute relative. Cette autorité relative peut néanmoins, en beaucoup de cas, être de nature à inspirer un sentiment plus voisin de l'ad-

1. *Paysages et monuments du Poitou*, monographie de *Poitiers*, p. 113.

1. *Étude historique et archéologique sur la cathédrale et le palais épiscopal de Paris* (1888), p. 41.

hésion que de la fin de non-recevoir, et telle est l'autorité du chroniqueur contre lequel M. Mortet a voulu nous mettre en garde. Il n'est pas le premier venu, et l'équité aurait demandé que son actif fût pesé dans la même balance que son passif. Ce Jean de Saint-Victor était un religieux du célèbre monastère augustin de ce nom, où était conservée, autant que dans le chapitre de Notre-Dame et mieux que partout ailleurs, la mémoire de Maurice de Sully, fondateur de la cathédrale parisienne actuelle et, de plus, bienfaiteur insigne de l'abbaye, où il avait son tombeau. S'il n'a pas donné ses références, avons-nous là un motif pressant de lui marchander notre crédit ; les historiens du moyen âge avaient-ils donc tant l'habitude, à laquelle n'ose aujourd'hui déroger aucun érudit, d'indiquer les sources où ils avaient puisé ?

Plutôt que de s'en rapporter à un écrivain qui ne cite pas ses auteurs, M. Mortet, éloigné des événements, non plus d'un siècle et demi, mais de sept siècles et quart, et dépourvu d'un témoignage ancien quelconque, substitue sans façon à un document du moyen âge une hypothèse de son cru. « Il se peut, dit-il, que la pose de la première pierre de l'église Notre-Dame ait déjà eu lieu avant l'arrivée d'Alexandre III, sans que cette cérémonie ait été entourée de l'éclat que l'on suppose sans preuve décisive. Tout ce que l'on peut dire de certain, c'est que le pape Alexandre III fut témoin, un des premiers, des commencements de cette mémorable construction [1]. »

Y a-t-il au moins des présomptions, tirées des circonstances, qui induisent à préférer une supposition gratuite à un texte formel, fût-il de seconde valeur ? Au contraire, tout milite en faveur du texte. S'il est une année qui se prête à la détermination des premiers travaux de Notre-Dame, c'est bien 1163 plutôt qu'une des années précédentes. Maurice de Sully avait été élu durant la seconde moitié de l'année 1160 ; Alexandre III séjourna à Paris du 24 mars au 25 avril 1163 [1] ; c'est donc un espace de deux ans et demi à peine, tout juste suffisant pour que le nouvel évêque ait eu le temps de concevoir son projet de cathédrale, de lui donner un corps, de le soumettre à l'approbation du chapitre (qu'il ne pouvait se dispenser d'y associer), de le débattre avec les hommes du métier, de préparer l'emplacement, de réunir d'avance, sur les revenus de son évêché principalement (car, pauvre personnellement lorsqu'il prit possession, il supporta en majeure partie à lui seul les frais de la construction : *propriis magis sumptibus quam alienis*, dit la chronique d'Anchin), des ressources permettant de pousser vivement les travaux dès qu'ils seraient commencés. Nous savons que le chœur était achevé, sauf la toiture, en 1177, au bout de quatorze ans, rapidité qu'on n'aurait certes pas atteinte, s'il avait fallu vivre au jour le jour et si des fonds considérables n'avaient été accumulés dès l'ouverture des chantiers. Réduire encore cet espace de deux ans et demi, déjà si petit pour ce qui devait le remplir, c'est tomber dans le domaine de l'invraisemblance [2].

L'examen des dates et des faits historiques est une des opérations de l'esprit qui requièrent le plus et qui mettent le plus en lumière la sagacité dont un érudit ne peut

1. *Étude historique*, etc., p. 42.

1. Mortet, p. 42.

2. Nous ne voudrions pas que cette critique d'un détail secondaire donnât à penser que nous avons en médiocre estime l'ouvrage de M. V. Mortet, qui est des plus remarquables et qui a apporté des faits nouveaux d'une réelle importance. M. Mortet continue avec fruit ses recherches sur Notre-Dame aux XIIe et XIIIe siècles, et il en consigne de temps en temps le résultat dans diverses revues, par exemple le *Bulletin monumental*.

jamais se passer, quelle que soit l'abondance des documents venus en ses mains. Cette opération ne doit être assujettie à d'autre règle stricte qu'à celle de l'observation attentive de la capacité du chroniqueur, de sa véracité, des motifs, si l'on en soupçonne, qui auraient pu mettre sa sincérité en défaut. Après cela, enregistrons comme suffisamment acquis ce qui nous paraît à l'abri de toute objection, comme probable ce qui nous paraît probable, comme possible ce qui nous paraît possible, et ne rejetons sans miséricorde que les allégations trop fortement compromises par le caractère de ceux de qui elles émanent, ou positivement contredites par des données certaines avec lesquelles elles ne peuvent concorder.

Les probabilités ont, elles aussi, leur rôle utile ; groupées, elles équivalent parfois à la certitude.

Pareillement, ce que l'on appelle les « preuves de sentiment », preuves que trop d'archéologues dédaignent pour eux et prennent en pitié chez leurs confrères. Ces preuves, bien entendu, ne sauraient jamais prévaloir sur des textes solides et d'une application sûre ; mais elles peuvent corroborer des textes douteux, et souvent avoir en elles-mêmes assez de force, soit pour suppléer à l'absence de tout texte, soit pour redresser les fausses interprétations. M. Brutails ne traite pas directement de ces preuves ; mais, si nous ne nous sommes pas trompés, ce que nous en disons est virtuellement compris dans l'excellent chapitre qu'il a écrit sur « l'abus des notions scientifiques ».

Nous arrêtons ici nos observations sur le livre de M. Brutails et les digressions dans lesquelles on voudra bien nous pardonner de nous être égarés quelquefois. Aller plus loin, ce serait laisser croire que nous aurions quelque prétention de refaire sous une autre forme un tel ouvrage. Un seul homme est désigné, non pour le refaire, puisqu'il n'en a aucun besoin, mais pour le perfectionner ; et cet homme, ce savant, c'est l'auteur lui-même.

ANTHYME SAINT-PAUL.

L'église abbatiale, puis collégiale de Notre-Dame aux Martyrs ou de Saint-Paulin.

SAINT Paulin était d'une famille illustre d'Aquitaine ; il vint à Trèves avec saint Maximin du vivant de l'évêque Agrécius et succéda à saint Maximin, vers 349, sur le trône épiscopal de cette ville [1]. Son ardeur à défendre l'orthodoxie contre les Ariens lui valut l'honneur d'être persécuté et exilé en Phrygie où il mourut. Malgré la distance qui le séparait de cette contrée, l'évêque Félix entreprit de rapporter le corps de Paulin à Trèves, vers 390, et il y réussit, comme le prouvent l'église qu'il bâtit à sa mémoire et les relations qui nous dépeignent sa crypte et les monuments qu'elle renfermait.

Comme les deux précédentes, la basilique où il repose depuis quinze siècles s'élève en dehors de l'enceinte de la ville, près d'un vaste terrain qui servit de cimetière depuis le commencement du IVe siècle, et peut-être auparavant. Son premier vocable fut celui de *Notre-Dame aux Martyrs* pour rappeler la présence des victimes auxquelles elle servait d'abri et au milieu desquelles Paulin fut placé comme un pasteur au sein de son troupeau.

On sait que Trèves, préfetnre des Gaules, fut le théâtre d'une véritable hécatombe sous l'empereur Maximien Hercule (383) ; près de son enceinte, un détachement de la Légion thébaine, composé de chrétiens et commandé par Thyrsus, fut immolé par ordre du préfet Rictiovarus, en même temps que les principaux personnages de la cité attachés à la doctrine de l'Évangile. La grande place qui s'étend devant le portail occidental de l'église de Saint-Paulin, avant d'être un cimetière rempli d'épitaphes chrétiennes antérieures au Ve siècle, fut le champ de Mars des légions romaines [1]. C'est là qu'étaient réunis les soldats de la Légion thébaine qui furent massacrés à Trèves. Les corps de ces victimes de la nouvelle foi furent abandonnés dans le cimetière public comme le commun des mortels jusqu'au jour où l'évêque Félix (386 + 398), affligé de cette négligence, fit ériger sur le même champ de Mars une basilique longue de 410 pieds et large de 120, qu'il dédia à la Mère de Dieu [2].

L'épitaphe placée sur le tombeau de cet évêque consacrait la mémoire de ce fait dans les termes suivants : Ici repose saint Félix, l'archevêque de Trèves, qui a construit cette église *au-dessus* des tombeaux des martyrs de la Légion thébaine et qui, après avoir rapporté de Phrygie le corps de saint Paulin, le plaça au milieu de ces mêmes martyrs.

Il est avéré qu'il se conforma aux rites observés à Rome en pareil cas. Comme il voulait en faire un dépôt de reliques des principales victimes, il fit creuser une crypte assez grande pour contenir treize tombeaux

1. Sa vie écrite entre 882 et 1071, disent les Bollandistes, est insérée au VIe vol. du mois d'août, p. 678.

1. Éd. Le Blant, *Recueil des inscriptions chrétiennes de la Gaule*, 1 vol. in-4°. Voir aussi, *Nouveau recueil des inscriptions chrétiennes de la Gaule*. 1 vol. in-4°.

2. « Quadringentos enim et decem pedes in longitudine centum vero et viginti habere illam fecit in latitudine ». (Vita sancti Felicis apud *Acta SS.* mensis Martii, III, 923.)

qui sans doute étaient en partie emmurés comme ceux de la crypte de Saint-Mathias. Les chroniqueurs ont décrit exactement leur position dans l'ordre suivant [1].

L'évêque plaça d'abord le corps de saint Paulin au milieu de la confession dans un sarcophage suspendu, à la voûte sans doute, par des chaînes de fer, puis il rangea tout autour les tombeaux des victimes de Rictiovarus au nombre de treize dans l'ordre suivant [2] : A droite, Dalmatius, consul de la ville de Trèves, à la gauche Thyrsus, à la tête de saint Paulin, étaient Maxence, Constant, Crescent et Justin. A gauche de Maxence, se voyaient trois tombeaux et aux pieds de saint Paulin quatre personnages illustres qui tombèrent aussi martyrs. Afin que les visiteurs fussent instruits de la présence de tant de victimes illustres et pussent avoir recours à leur invocation, on eut le soin de peindre leurs noms en lettres d'or sur les murs. Cet avertissement paraîtra bien fragile plus tard pour conserver tant de mémoires précieuses; sous la menace des dévastations que commettront les Barbares du Nord, on aura recours à une inscription sur plomb.

Les reliques de saint Paulin et celles de ses compagnons sont demeurées à Trèves pendant toutes les tourmentes qui se sont abattues sur cette ville et malgré cette imprudence, elles n'ont pas subi de profanations. Dieu lui-même, dit un auteur, Browerus, prit soin par un miracle de protéger les restes de son serviteur en arrêtant l'incendie que les Normands allumaient dans son église, et en soutenant en l'air le sarcophage, alors même que les Barbares brisaient les chaînes qui le tenaient suspendu à la voûte. Comme on pouvait craindre leur retour, on ferma l'entrée de la crypte en érigeant un autel sur son emplacement et l'opération fut conduite avec tant de mystère que le souvenir s'en effaça dans la mémoire des survivants. Les auteurs qui, comme Browerus, racontent les circonstances de la découverte, font intervenir les apparitions et le surnaturel. Après bien des hésitations, l'archevêque Udon autorisa, en 1072, les chanoines de Saint-Paulin à enlever l'autel qui venait d'être consacré, et lorsqu'on eut creusé le sol au-dessous, on aperçut un espace libre qui donnait accès dans la crypte. On descendit et on trouva les sarcophages des martyrs rangés en cercle autour de celui de saint Paulin. Là encore, il y avait un autel devant le sarcophage de saint Paulin, il fut déplacé, et quand on eut creusé dessous, on découvrit une table de marbre et au-dessous de celle-ci la table de plomb sur laquelle se trouvaient gravés non seulement les noms des victimes du préfet Rictiovarus, mais encore l'ordre dans lequel les sépultures étaient placées dans la confession. Ce texte précieux a été publié plusieurs fois, notamment par les Bollandistes dans la vie de saint Félix et à propos des saints Tyrsus et Boniface [1], martyrs de la Légion thébaine; il est donc superflu de le reproduire de nouveau.

On a longuement discuté sur la question de l'âge de cette inscription sur plomb. Est-

1. « Hic requiescit S. Felicis Trevirorum archiepiscopus qui hanc ecclesiam supra sepulchra martyrum Thebeæ legionis construxit, qui et beatum Paulinum Phrygia translatum inter eosdem martyres martyrem medium collocavit ». Browerus, I, 274 ; — P. Beissel, p. 217; — *Gallia christ.*, Prov. Trevirensis, col. 377.

2. « Erat in monasterio S. Paulini crypta ubi circa ipsius sancti sarcofagum ferreis catenis suspensum XIII jacebant corpora martyrum quorum nomina aureis literis in ejud. cryptæ parietibus erant descripta ». *Historia Trevirensis.* Dom Calmet, *Ibidem*, preuves IV, pp. 17 et 18. Les noms des treize titulaires des tombeaux y sont publiés. Voir aussi Schmitt, *Die Kirche des hl. Paulinus.* Trier, 1853.

1. *Acta sanctorum*, Vita S. Felicis, t. III mensis Martii et t. II mensis Octobris. Voir aussi Beissel, *Geschichte der Trierer Kirchen*, p. 33. Trier, 1889, 1 vol. in-8°.

elle du IVe siècle, c'est-à-dire de l'installation primitive des tombeaux, ou bien est-elle plus récente? Hontheim la rajeunit jusqu'au XIe siècle, tandis que Browerus la considère comme voisine des invasions normandes. Je pense avec lui et avec les Bollandistes, que cette opinion est la plus raisonnable, car on conçoit très bien qu'avant de murer la crypte, en 882, on ait pris la précaution d'avertir les générations futures de l'importance du dépôt qu'on voulait dissimuler en recourant à une inscription sur métal pour le jour où les reliques reviendraient à la lumière, tandis qu'au IVe siècle on ne sentait pas encore le besoin de se tenir sur ses gardes.

Le bruit de la découverte des reliques ayant attiré une foule de pèlerins désireux de les vénérer et des manifestations de piété s'étant multipliées, l'archevêque de Trèves décida que la modeste confession des premiers âges serait remplacée par une crypte plus vaste et plus digne des mérites des martyrs qu'elle renfermait. Une reconstruction eut lieu en effet, à la fin du XIe siècle, sur les proportions et dans le style qu'on aimait à l'époque romane, c'est-à-dire avec des nefs, des colonnes et des voûtes d'arêtes, et lorsque les sarcophages eurent été rétablis dans leur ordre primitif, autour de celui de saint Paulin et sans être pressés les uns contre les autres, les fêtes de la consécration présidées par le pape Eugène III furent célébrées avec une grande pompe en 1148 (1). A cette occasion, le vieux vocable de Sainte-Marie aux Martyrs fut remplacé par celui de Saint-Paulin que l'église n'a cessé de porter jusqu'au XXe siècle.

Un incendie ayant ravagé l'église supérieure au commencement du XIIIe siècle, la restauration fut longtemps différée, et néanmoins il ne paraît pas que cet accident ait porté préjudice au sous-sol du chevet en lisant les impressions des visiteurs qui l'ont exploré attentivement dans les temps postérieurs. Brower, qui a pu examiner au XVIIe siècle les curiosités des églises de Trèves, rapporte sur la crypte de saint Paulin des remarques d'après lesquelles on peut conjecturer son âge en s'appuyant aussi sur cet autre renseignement qu'elle fut reconstruite à la fin du XIe siècle (1). Dans le lieu où repose, dit-il, le corps de saint Paulin entouré de martyrs, il a vu, sur la voûte, plusieurs inscriptions en vers, tracées en vieux caractères, mêlées à des mosaïques et à des peintures représentant le monogramme du Christ. Voici ces vers :

Quam bene pontificum Patriciusque cohærent,
Gallica Palmacius, Thebæa dat agmina Tyrsus.
Ducit uterque suos et ducit utrumque sacerdos (2).

De plus, il a aperçu au sommet de la voûte de l'hémicycle, soutenu par des colonnes de marbre un agneau de Dieu portant un étendard avec cette inscription : *Tu redemisti nos Deo* (3).

Aucune de ces curieuses décorations n'est parvenue jusqu'à nous ; elles ont disparu dans les dégradations causées par les incendies allumés pendant la guerre du Palatinat, au XVIIe siècle.

L'église actuelle est une reconstruction de 1734, attribuée à l'électeur François de Shonborn dont l'architecte paraît avoir été désireux de conserver en partie les proportions de la nef ancienne. La hardiesse du vaisseau actuel, sans aucune division inté-

1. Dom Martène, *Amplissima coll.*, IV, 204.

1. Browerus, *Antiquitates et Annales Trevirenses*. Leodii, 1670.

2. « Literis vetustis inscripti desuper laqueato cœlo opere musivo versus qui per cavos deducti fornices egregio artificio compositis tessellis et vario colore ac pictura illuminatis solenne illud nominis Pax Christi symbolon ductu suo representant. » (*Acta. SS.*, ex tomo VI Augusti mensis, p. 672.)

3. *Ibidem*, p. 672.

rieure, rappelle un peu celle de la basilique constantinienne, qui, plus d'une fois sans doute, a influencé les conceptions des édifices entrepris à Trèves et inspiré l'évêque Félix au moment de sa fondation du IVe siècle. L'électeur ne fit pas tant de réflexions et ne rechercha pas où était le véritable intérêt du monument. Les contemporains étaient très indifférents envers les monuments qui captivaient la piété des générations du moyen âge, ils ne comprenaient plus les pèlerinages aux tombeaux. D'ailleurs le silence s'était fait autour des reliques de Paulin et de ses compagnons depuis le jour où le Chapitre, alarmé par l'audace des Protestants, avait jugé prudent de les recouvrir de terre. Le sous-sol, en 1734, était rempli de décombres ; il demeura dans le même état et fut remplacé par une autre crypte, qui n'a pas l'intérêt de la précédente.

Aujourd'hui, le spectacle est bien différent : à droite et à gauche de la grille du chœur, on trouve une descente dont les dernières marches se réunissent sur un palier unique. Là s'ouvre une porte grillée à travers laquelle on aperçoit une quantité de tombeaux rangés le long des murs et formant cortège au sarcophage de saint Paulin qui occupe toujours le milieu de la nef principale. L'aspect est décent, on regrette seulement que la couleur trop claire étendue sur les murs ne soit pas plus en harmonie avec la destination funèbre du lieu. Un peu plus d'archaïsme n'aurait pas déparé l'ensemble ; cependant il faut louer les promoteurs de l'entreprise qui a eu pour résultat, à la fin du XIXe siècle, de réparer les torts d'une longue période d'indifférence.

On s'est assuré à plusieurs reprises que les reliques de S. Paulin n'avaient pas souffert à travers les troubles qui agitèrent l'existence de Trèves et amenèrent toutes ces restaurations successives. Les précautions qu'on avait prises vers 1100 pour défendre sa sépulture, témoignent qu'on avait distrait fort peu de fragments à la première invention. Dans le procès-verbal de vérification dressé, en 1402, en présence du prévôt de la collégiale, il est constaté que le sarcophage était fermé avec des attaches de fer, et qu'il renfermait un cercueil de bois de cyprès d'une forme inusitée, exécuté avec soin et muni d'agrafes d'argent portant des figures en relief. Des équerres de même métal retenaient des anneaux où passaient les chaînes de fer auxquelles il avait été suspendu.

Du côté de la tête, se voyaient des serrures d'argent ; sur la poitrine du défunt était posé un disque où figurait le monogramme *Pax*, inscrit dans une couronne (1). Après la rédaction du procès-verbal constatant l'état du corps, le sarcophage fut pieusement refermé sans que personne soupçonnât qu'il serait de nouveau nécessaire de le plonger dans l'obscurité, pendant les troubles des Protestants.

L'auteur de l'article de saint Paulin dans les *Acta Sanctorum*, qui écrivait à la fin du XVIIIe siècle, eut le courage de tenter des fouilles et lorsqu'il eut détourné les couches de terre, il aperçut encore les 14 sarcophages du IVe siècle rangés à peu près dans leur ordre primitif, et put lire la plupart des épitaphes (2).

De nos jours, la science archéologique a poussé plus loin ses investigations. Mgr Schneider, un savant docteur allemand, a demandé de nouveau l'ouverture du sarco-

1. Le Blant, *Nouveau recueil des inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au VIIe siècle*. Préface, p. 48.

2. « Cum egesta sit terra, apparuit in crypta variorum sanctorum corpora eo fere ordine quo deposita esse dominus Enen refert, lapideis inclusa sunt loculis..... non nullis inscripta sunt martyrum nomina.» (*Acta SS.*, Augusti mensis, t. VI, p. 675.)

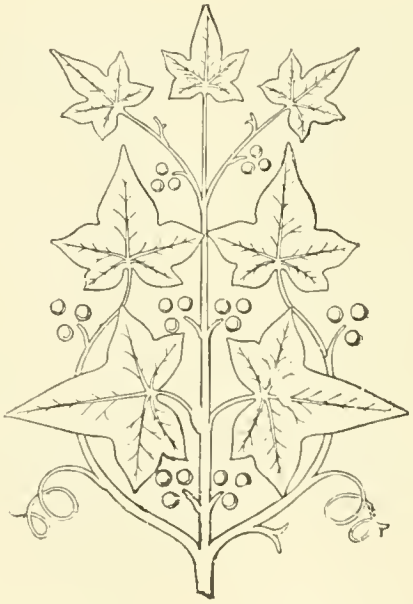
phage pour faire un compte rendu exact de son contenu et il l'a fait avec cet esprit critique qui distingue notre génération [1]. Sa description est à lire, car elle fait ressortir le luxe d'ornementation qu'on employait au IVe siècle pour rehausser la sépulture des grands personnages. Les appliques du cercueil de cyprès sont de plomb doré ou d'argent, les clous de bronze ou d'or fin, les reliefs représentent des sujets semblables à ceux qui décorent les sarcophages du IVe et du Ve siècle, c'est-à-dire la tentation du Paradis terrestre, la résurrection de Lazare, et des scènes de chasse en bandeaux. De plus, il raconte que des tissus précieux enveloppaient le cercueil.

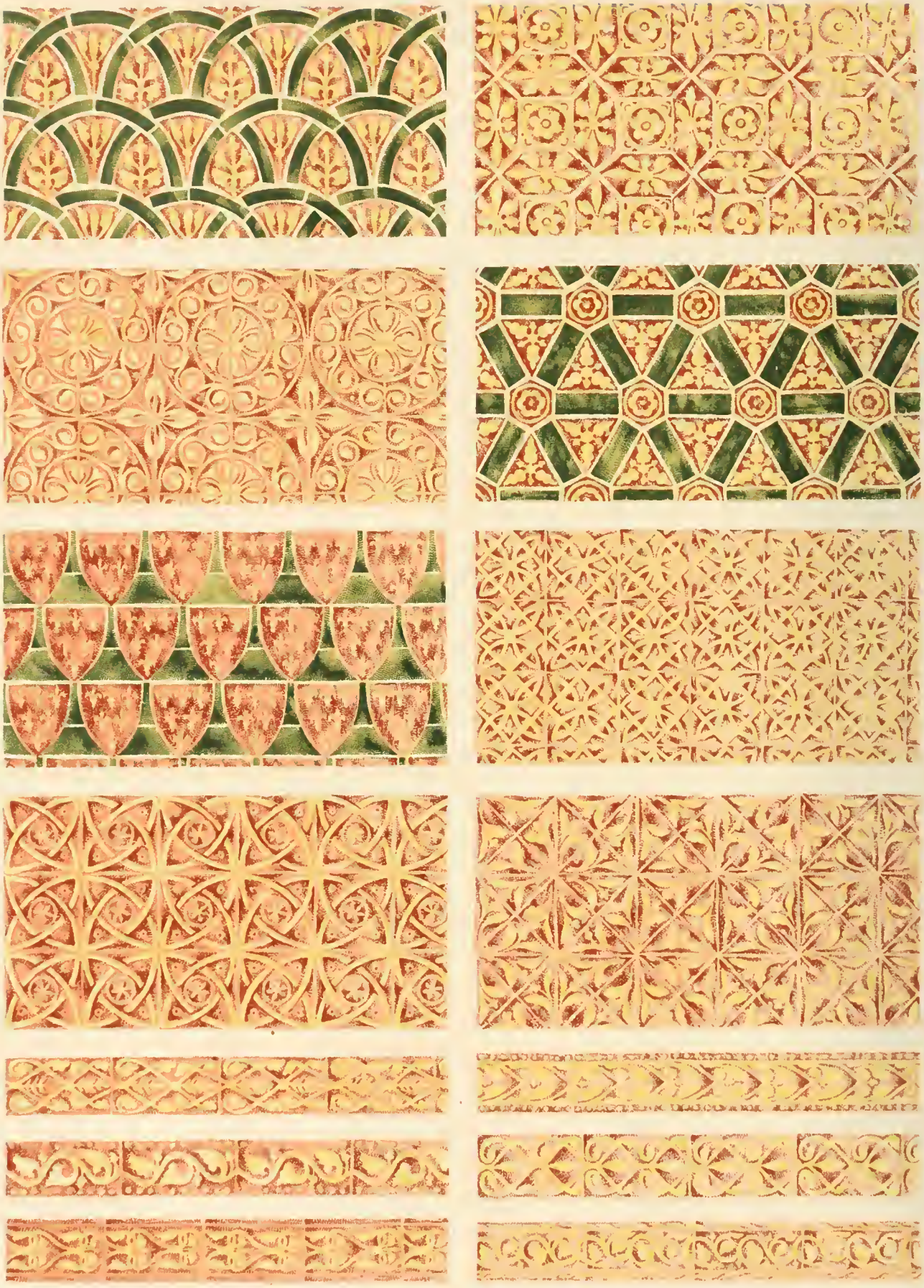
Après avoir lu ces détails, M. Le Blant résume sa pensée en disant : « C'est là une des plus riches épaves que nous ait laissées l'antiquité chrétienne [1]. »

L. Maître.

1. *Die Crypta von S. Paulin zu Trier.* Mayence, 1883. in 4°; et *Jahrbücher des Vereins von Alterth. im Rhein* LXXXVIII, p. 87.

1. *Nouveau recueil d'inscriptions chrétiennes*, préf., XI.





Carrelage de Saint Maur de Glanfeuil
Dessins d'ensemble.

Carrelages en terre cuite.

NOUS donnons une planche supplémentaire des carrelages dont s'est occupé M. Chappée, planche qui n'a pu être terminée à temps pour être ajoutée à son article dans notre avant-dernière livraison. Elle complète les intéressantes reproductions de ces pavements du XIIIe siècle dont nos lecteurs auront apprécié le style pur, noble et décoratif; il importe qu'ils aient sous les yeux des dessins d'ensemble coloriés de ces mêmes carrelages pour en apprécier toute la beauté.

Ils se rappelleront les distinctions judicieuses qu'a faites M. Chappée entre les carrelages du XIIe siècle et ceux du XIIIe. Au XIIe siècle on fait usage de pièces de formes variées épousant les contours du dessin; de plus ce dessin s'accuse par des tons contrastés ; on suit en cela les traditions des mosaïstes antiques, et en même temps le sentiment décoratif de l'époque, qui affectionne la polychromie vigoureuse. Trois de nos échantillons où intervient le vert foncé, se ressentent encore du style roman.

Les autres appartiennent bien à l'art du XIIIe siècle, plus délicat, plus harmonieux, et qui se conforme rationnellement à la technique spéciale de la terre cuite. A ces produits moulés convient une forme géométrique simple et invariable ; aussi l'on en vient à l'emploi du seul carré de format fixe.

En outre, s'inspirant de la fonction du pavement, on s'attache à faire disparaître l'effet distinct des unités à l'aide d'un dessin à raccords, qui s'étend d'un carreau à l'autre, forme des lacis, des entrecroisements, et étend sur le sol une résille continue, comparable à une natte dans laquelle se noient et se dissimulent les joints des pavés.

Signalons enfin la richesse et l'effet décoratif obtenu avec des moyens simples, savoir l'emploi de carreaux cruciformes, de deux couleurs seulement. On sait combien il est décevant de feuilleter les prospectus de nos fabricants actuels de carrelages; on y découvre à peine quelques dessins supportables, parmi des multitudes de combinaisons extravagantes. Pourquoi cet abaissement du goût ? En grande partie à cause de ce grave préjugé, que la richesse et la beauté s'obtiennent par l'emploi du grand nombre de couleurs. C'est presque le contraire qui est vrai. Trois tons suffisent pour un carrelage très riche. Un plus grand nombre de couleurs est généralement fâcheux au point de vue esthétique.

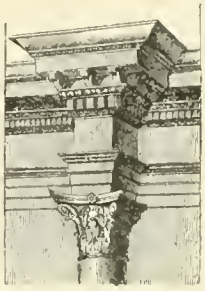
L. Cloquet.

Mélanges.

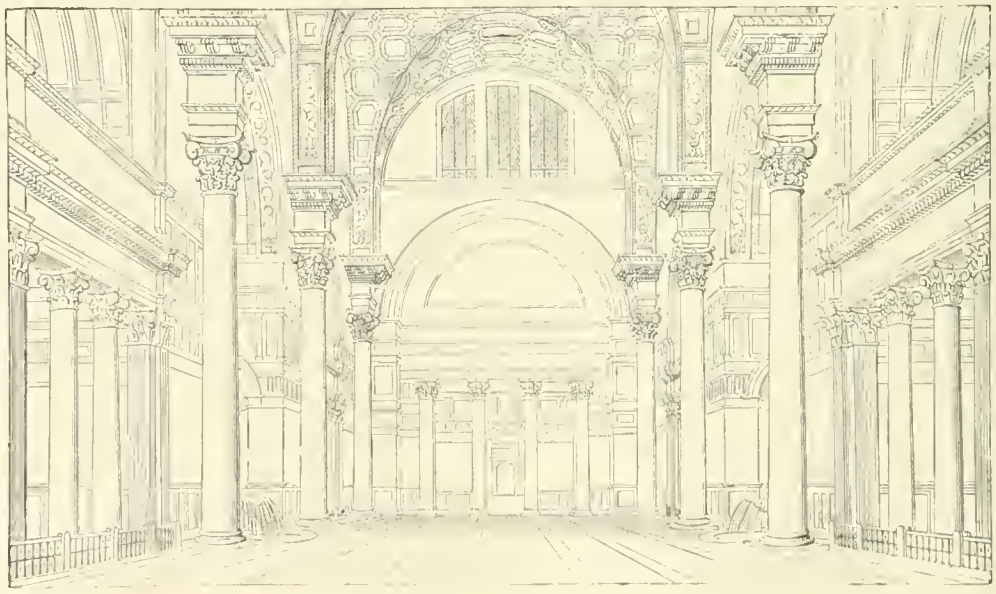
Sur l'Architecture italienne.

NOTRE collaborateur et ami M. Henri Chabeuf, président de la Commission des Antiquités de la Côte d'Or, vice-président de l'Académie de Dijon, vient de publier dans les *Mémoires* de cette compagnie, la relation d'une excursion faite par lui en 1903 à Tivoli et à la villa de l'empereur Hadrien. Il en extrait pour la *Revue de l'Art chrétien* les pages qu'on va lire, où il expose quelques-unes de ses idées sur l'architecture italienne comparée avec celle du Nord.

Auguste disait qu' « il avait trouvé une Rome de briques et la laissait de marbre » ; il se vantait : Rome a toujours été sinon une ville toute de briques, du moins une ville où la brique employée l'emporte de beaucoup sur la pierre et le marbre [1]. Et, il n'en pouvait être autrement, étant donnés les principes de la structure romaine; ces arcs et ces coupoles, ces voûtes d'une portée qui devancent les procédés et les matériaux métalliques modernes, qui, sans soutiens adventices, sans béquilles



ni étais, se tiennent par leur masse et la solide texture de l'appareil, ne pouvaient être exécutés qu'en briques, ou en blocage et c'est là l'œuvre propre de Rome. Elle nous donne cette impression d'immobilité que nous ne recevons peut-être pas égale des édifices, si admirables d'ail-



Tepidarium des thermes de Caracalla à Rome.

leurs, et par tant d'autres côtés si supérieurs, de notre moyen âge septentrional, et après Diderot, mais par des motifs plus techniques, Viollet-le-Duc a pu dire sans paradoxe, que, réduites à leur seule beauté géométrique, les ruines dépouillées des thermes de Caracalla sont plus vraiment belles, de cette beauté faite de logique, de sincérité et de hardiesse, que parées de marbres, de mosaïques et de bronze doré [1].

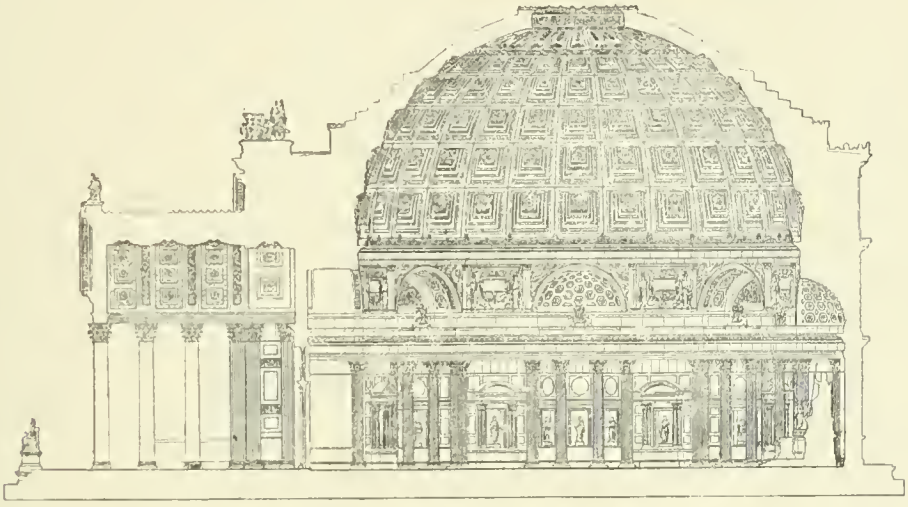
Voilà, et elle est grande, la part du Romain ; œuvre d'ingénieur, dit-on, plus que d'architecte ; soit, mais

1. Le nombre infini de frises, antéfixes, ornements architecturaux de tout genre et de toute époque livrés par le sol d'Italie, montre bien que la décoration en marbre était l'exception.

1. V. *Entretiens sur l'architecture*, I, 116. Tout le IVe entretien est à lire, mais avec précaution; cette recommandation n'est jamais inutile avec l'auteur.

quand il s'agit de structures je voudrais bien que l'on déterminât une bonne fois le point précis où commence et où finit le rôle de l'ingénieur. Cette structure ainsi édifiée, l'architecte [1], le décorateur, si l'on veut, intervient alors, mais je pense que le même homme construisait et décorait l'édifice ; il appelle à son aide l'art grec et ses ordres dont il choisit, bien entendu, les plus riches, l'ionique, surtout le corinthien que dans sa passion pour la magnificence il amalgame avec les volutes du premier pour créer le composite dont un Athénien contemporain de Périclès ou même d'Alexandre, aurait dit dédaigneusement : « cela est asiatique et non grec. » Seulement, ne comprenant pas que les ordres étaient la structure même de l'édifice, le Romain les isole pour en faire un placage ou un lambris ; et ce sera pour des siècles, pour le toujours des choses humaines. Ainsi à l'Erechteïon de l'Acropole athénien, au monument choragique de Lysicrate, ailleurs encore, le Romain a vu des colonnes engagées qui sont l'ossature même de l'édifice, puisque, comme dans ceux du moyen âge, les murailles devenues de simples cloisons, ne portent aucune charge. Il s'en empare aussitôt et voilà l'origine de ces pilastres en saillie, de ces demi-colonnes, simples ornements parasites ne participant en rien à la statique générale, que l'on pourrait enlever sans que l'édifice perdît quelque chose de sa structure et même de sa beauté. Essayez de faire subir la même élimination au Parthénon et ce sera tout simplement le détruire.

Rome n'a pas inventé la superposition des ordres, elle existait à l'intérieur des temples grecs, au Parthénon comme à Pœstum où elle peut encore être étudiée sur le monument lui-même. Seulement le Grec savait ne faire



Coupe du Panthéon de Rome.

qu'un tout des deux fûts posés l'un sur l'autre, bien qu'il conservât à chacun sa personnalité, et il se gardait bien de coucher sur le premier rang cet entablement complet avec ses frise et corniche, fait pour supporter la toiture, non pour servir de bandeau décoratif. Et l'inintelligence de la fonction va si loin chez le Romain que, sur une colonne d'applique isolée, aux thermes de Caracalla, dans la basilique de Constantin, et ailleurs, il place sur le chapiteau un morceau entier d'entablement avec la corniche destinée à supporter l'extrémité de la toiture et à écarter les eaux de la muraille ; notez qu'il s'agit d'intérieurs ! Il en est ainsi au Panthéon de Rome, dans ce grand lambris de marbres précieux haut de huit mètres, qui fait le tour intérieur de la rotonde. Et adopté comme un dogme par la décadence italienne, l'énorme non-sens aura la vie dure ; pendant des siècles on ne verra, en effet, dans les intérieurs d'églises ou d'édifices profanes, à Saint-Pierre de Rome, dans les églises de style jésuite, à Versailles dans la grande galerie, que pilastres supportant des corniches saillantes. Charles Garnier lui-même a donné maints exemples de cette aberration dans son Opéra ; mais il a trouvé moyen de dépasser tous ses devanciers dans la salle même, où les colonnes de pierre portent des morceaux d'entablement complet se présentant de guingois, de manière à choquer les yeux les moins familiarisés avec les principes de la sincérité et de la logique en architecture.

C'est par là que, placée historiquement entre la Grèce et le moyen âge, Rome, inférieure à la première, l'est

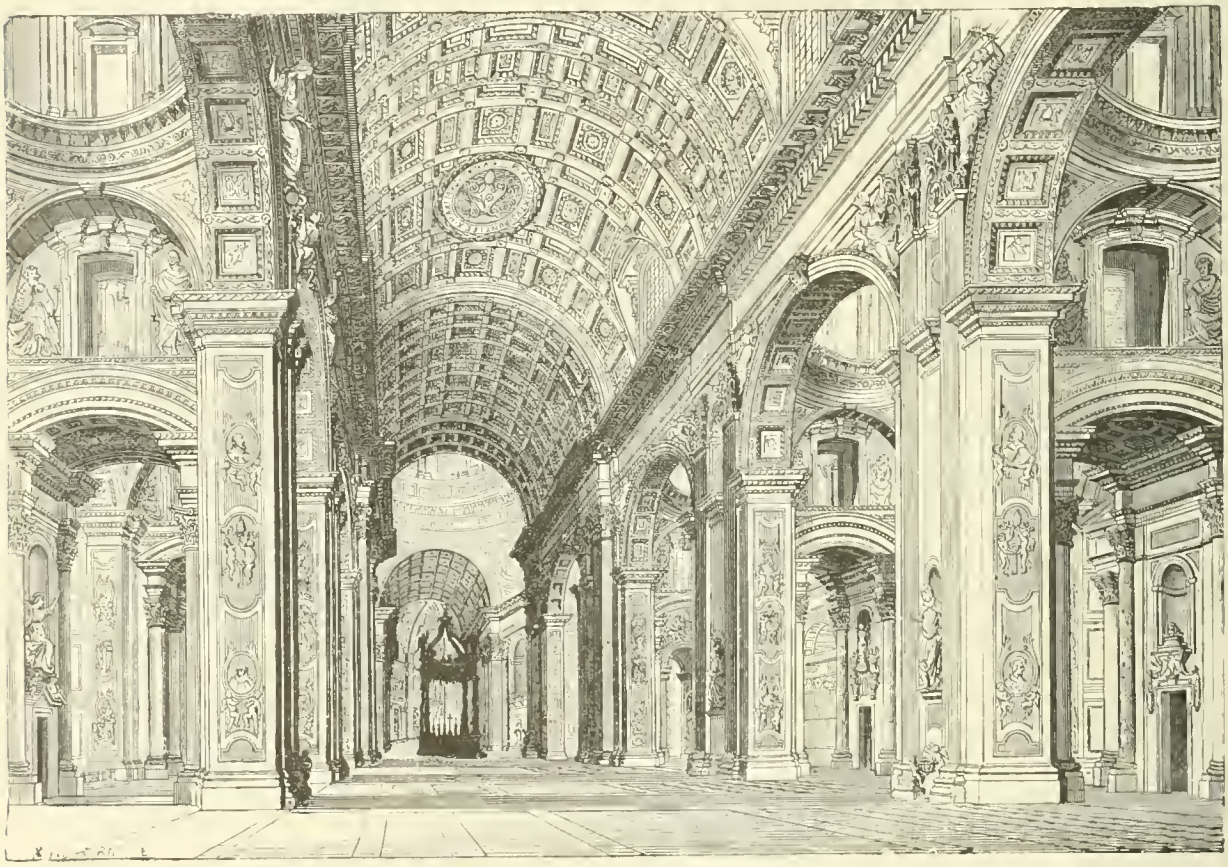
1. Les Romains ne semblent pas avoir eu les architectes en grande estime, du moins si j'en crois cette mauvaise langue de Martial.

Artes discere vult pecuniosas ?
Fac, discat, citharœdus, aut choraules.
Si duri puer ingenî videtur,
Praeconem facias, vel architectum.
V, 56, *Ad Lupum.*

On voit du moins que, au Ier et au IIe siècle, le métier d'architecte était bon à Rome. Peut-être Martial, poète besogneux, en voulait-il à ceux qui gagnaient si facilement de l'argent, les virtuoses, les crieurs publics et les architectes.

aussi au second, et dans son *Voyage en Italie*, Taine a pu dire avec vérité, qu'elle avait eu seulement un demi-art [1], non un art tout entier. Toutefois elle prend sa revanche dans certains monuments d'utilité publique, les ponts, les aqueducs, les arcs de triomphe, les théâtres et amphithéâtres, les basiliques dont sortira le type de la première église latine [2], enfin les thermes. Je ne parle pas des temples ; romains seulement par l'ampleur des dimensions et la richesse variée des matériaux, grecs d'ailleurs par la structure et le plan, ils sont assez agrandis pour recevoir le sénat tout entier, et devenir ainsi des salles de réunion, ce que n'était pas le temple grec, simple châsse abritant l'effigie du dieu, lieu de sacrifice et d'offrande.

Et cependant il y a, dans ces grands ensembles monumentaux créés par la magnificence romaine, un élément évolutif que l'on ne peut méconnaître. Du temple grec il ne sortira guère que le temple grec et une leçon exquise de beauté, de mesure et de goût. Un édifice comme la basilique de Constantin est toute une école, et l'art moderne en est pour une grande part sorti. Elle se composait d'une nef en voûte d'arête, flanquée latéralement de trois berceaux dont les axes étaient perpendiculaires



Vue intérieure de Saint-Pierre de Rome.

au grand, ce qui engendrait de puissants murs de refend auxquels correspondaient les colonnes dont j'ai déjà parlé (3), et qui supportaient les retombées de la maîtresse voûte. Mais pour achever de contrebuter celle-ci, l'architecte avait dressé entre les berceaux secondaires de véritables contreforts aériens et qui, percés par des baies cintrées, peuvent passer pour des arcs-boutants rudimentaires. La basilique constantinienne est vraiment un beau thème et original, qui prouve combien demeurait florissante et féconde en ressources l'architecture romaine, alors que la sculpture était, et pour de longs siècles, dans la pire décadence.

Aujourd'hui et depuis un temps immémorial, la basilique de Constantin est aux deux tiers détruite ; la grande nef a disparu, et le monument dépouillé ouvre béantes au-dessus du Forum les trois grandes voûtes en briques

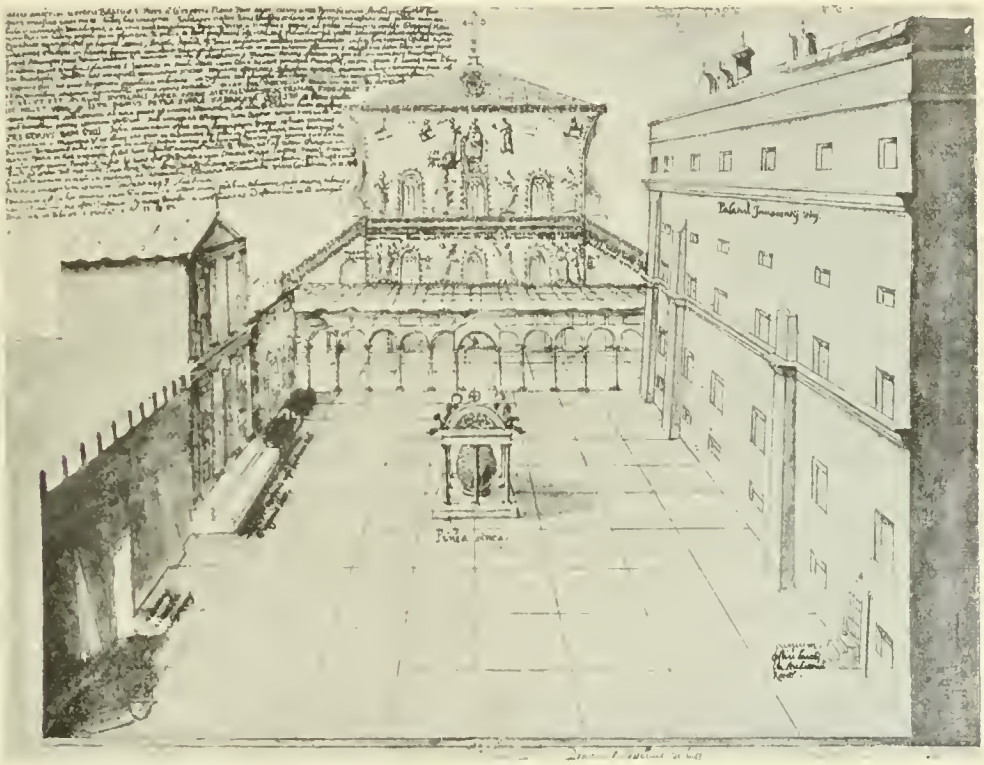
1. *Voyage en Italie*, II, p. 82, édition in-8° de 1866.

2. La théorie de l'origine que j'attribue à l'église latine primitive est contestée aujourd'hui. Je pense toutefois qu'elle est sensiblement exacte ; les chrétiens voulant obtenir de grands vaisseaux couverts, en ont emprunté le type aux édifices païens, aux temples, aux salles des palais et des thermes, surtout aux basiliques. Et pour celles-ci, le fait me paraît si certain que l'on appelle encore en Italie, « tribune » l'abside des églises élevées sur le plan primitif. N'est-ce pas un souvenir de ce « tribunal » qui, comme au Palatin, constituait l'abside où siégeait le juge?

3. Une de ces colonnes a été dressée avec son morceau d'entablement sur la place Sainte-Marie-Majeure.

du collatéral de droite. Ce n'en est pas moins une des plus nobles ruines de Rome, et on enrage en pensant au vandalisme qui a détruit presque entièrement un édifice dont on aurait pu si aisément faire une église au moins égale au Panthéon. Aux voûtes conservées je vois la trace en creux des grands caissons octogones qui avaient reçu des parures de bronze doré, de stuc ou de mosaïque ; et je remarque le même défaut d'échelle qu'au Panthéon ; manifestement trop importants, ils alourdissent la voûte plus qu'ils ne la décorent et les ornements disparus devaient les rendre plus démesurés encore. Ah ! que Rome est loin d'Athènes et de notre moyen âge !

Ce désaccord que j'ai indiqué entre le fond et la forme, la structure et la décoration des édifices romains finit par irriter l'esprit. On se lasse vite de ces murs, de ces arcs, de ces voûtes, qui sont non les restes des monuments ruinés, mais tout au plus leurs ossements et leurs squelettes effrités. L'imagination a vraiment trop à faire pour reconstituer ce qui a été à l'aide de ce qui est. Certes, il se dégage de ces restes une impression de grandeur toute romaine, et au point de vue de la couleur, ces masses déchiquetées qui, sous les rayons inclinés du soleil, s'enflamment comme de gigantesques cristaux en fusion, font de belles taches rougeoyantes dans l'espace.



Atrium et façade de l'ancien Saint-Pierre, d'après un dessin de TASSELLI (fin du XVIe siècle).

Mais la moindre ruine du moyen âge me satisfait cent fois plus l'esprit et les yeux que tous les sépulcres de la voie Appienne, les murailles, les arcs, les voûtes de la villa Hadriana et des thermes de Caracalla, parce qu'elle nous apparaît comme le débris d'un organisme vivant. C'est comme une belle statue rompue et fruste, qui pourtant montre encore identifiées l'une à autre, sa structure et sa forme extérieure, non le support dépouillé d'une parure adventice, d'un émail brillant jeté sur la pauvreté des dessous, et dont le souvenir, la poussière même n'existent plus [1].

Superposé à l'art romain, condamné du reste aux mêmes errements par la tradition de race et la nature des matériaux, l'art italien manque également de sincérité. Si on laisse de côté les premières églises qui sont des basiliques païennes à peine modifiées, Saint-Pierre de Rome, simple apparence de pierre et de marbre jetée sur une carcasse de briques ou de blocages, les cathédrales

1. Parlant des restes de l'amphitéâtre de Tolède, Théophile Gautier — *Voyages en Espagne* — dit que cela ressemble parfaitement à un champ labouré, « comme toutes les ruines romaines en général, d'ailleurs ». Le mot est joli et presque exact, appliqué aux quelques pierrailles qui subsistent des arènes tolédanes, mais c'est de l'esprit, et les ruines de la villa Hadriana, comme celles des thermes antonins, ne ressemblent nullement à un champ labouré où la charrue seule a contact avec les racines ensevelies des anciens édifices. Il peut y avoir d'ailleurs bien des trésors cachés dans un champ labouré, seulement c'est butin pour l'archéologue plus que pour l'artiste. Or Théophile Gautier était avant tout un artiste ; il lui fallait des spectacles moins abstraits que ceux de ces ruines dont le plus grand prix est dans les souvenirs évoqués.

de Pise et de Milan qui, elles, sont à peu près en marbre plein, le système romain du revêtement triomphe dans la plupart des églises italiennes. Encore cette pellicule décorative manque-t-elle souvent. A Saint-Pétrone de Bologne, l'immense vaisseau n'a reçu sa décoration en marbre sculpté qu'aux soubassements et autour des portes, le reste n'est qu'une masse brute de la plus affligeante nudité. A la cathédrale de Florence, Sainte-Marie de la Fleur, la parure de rapport est presque entière, toutefois la façade n'a été revêtue qu'à la fin du XIXe siècle, et comme au tambour de la coupole de Brunelleschi, les panneaux de marbre plaqué n'arrivent pas tout à fait au niveau du chemin de ronde, il reste encore quelques mètres dénudés qui montrent à vif la simplicité abrupte de la construction. A Saint-Laurent, la paroisse des Médicis et le lieu de leur sépulture, la façade en arrachement et comme « écorchée », le mot est de Taine, attend depuis des siècles une décoration d'appli-

Florence. — La cathédrale.

que pour laquelle on avait demandé des projets à Raphaël et à Michel-Ange. On éprouve du reste quelque lassitude à retrouver à San Miniato, à Sainte Marie Nouvelle, à Sainte-Croix, comme à Sainte-Marie de la Fleur, ce type toujours le même, de façade en panneaux de marbres colorés qui font penser à ces riches cabinets italiens dont la structure élémentaire se dissimule sous des applications parasites de bronzes dorés, de pierres fines et d'ivoire incisé. Ah ! malgré tout le brillanté des surfaces, combien ce système le cède à nos loyales constructions médiévales, à notre art français du meuble si sincèrement taillé en plein noyer ou en plein chêne ! En Italie c'est toujours le même parti, la façade n'est que la section décorée des trois nefs inégales; point de tours, l'art italien ne les emploie guère, et, comme à Florence ou à Pise, le campanile unique est le plus souvent rejeté au dehors. Par là aucune comparaison n'est possible avec les grands frontispices de l'art ogival ; de plus il n'y a rien

en Italie qui rappelle, même de loin, les imageries en multitudes de Reims, d'Amiens, de Chartres et de maintes autres cathédrales françaises ou étrangères ; j'ajoute enfin que l'art italien cherche avant tout à offrir à la lumière des surfaces planes, tandis que celui du Nord crée des ressauts énergiques où dans un puissant modelé, se jouent les clartés et les ombres. C'est pourquoi je n'hésite pas à proclamer que comme constructeurs, les nôtres sont bien plus ingénieux, plus créateurs, plus variés dans leurs effets que ceux de l'Italie.

Je dirai un mot spécial de la cathédrale d'Orvieto : certes avec ses bas-reliefs en marbre blanc que le temps a dorés, ses mosaïques, ses bronzes, sa polychromie intense et harmonieuse, elle produit, surtout aux beaux soleils du soir, un effet incomparable ; mais c'est de la peinture plus que de l'architecture, et ne regardez pas au corps même de l'édifice, vous ne rencontreriez qu'une assez pauvre bâtisse. A l'intérieur, la haute structure en assises alternées de marbre blanc et noir frappe vivement les yeux accoutumés à la pierre nue de nos cathédrales françaises, mais ce qui est marbres dans les parties inférieures et à portée des yeux, n'est plus, m'a t-on dit, que peinture dans les hauteurs. Et j'ai bien peur qu'il n'en soit ainsi dans l'exquise cathédrale de Sienne.

Milan. — L'église Sainte-Marie des Grâces.

Ces misères de la construction où tout est sacrifié à un grand effet de décor se retrouvent dans maintes églises romaines : à Rome, Notre-Dame de la Minerve, par exemple, n'est, portail principal et faces latérales, qu'une structure informe hideusement badigeonnée en jaune ; à Saint-Pierre ès-Liens, le portique extérieur de la dernière insignifiance est surmonté d'une rangée de fenêtres bourgeoises à persiennes éclairant des logements. Les palais de Rome ne sont guère que des masses rectangulaires et grandioses où il y a plus de briques et de ciment que de pierre ; du moins, je parle de quelques-uns comme les palais Borghèse et Farnèse, prennent-ils leur revanche dans les cours intérieures. dont les portiques sont d'une majesté vraiment romaine. Mais je ne vois dans les villas Borghèse, Médicis, Doria-Pamphili que des masses de briques plaquées de ciment mouluré et de bas-reliefs antiques. De même, les palais de Florence et de Venise sont surtout en façades ; les premiers, robustes et d'une puissance qui fait penser aux constructions cyclopéennes éparses dans l'ancienne Étrurie ; les seconds d'une richesse variée et d'une fantaisie excellente. Mais dans les uns comme dans les autres, les parties latérales sont le plus souvent négligées ; le Grand Canal de Venise est la plus belle rue du monde, je le veux bien, toutefois ses rives montrent de simples décors de marbre et sans profondeur ; ne faites pas le

tour de ces logis, palais par leurs devantures, masures par le reste.

Il y a plus de sincérité dans certains édifices loyalement élevés en briques apparentes, par exemple Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan, et l'église de la Chartreuse de Pavie. Bien qu'inachevée, la façade de celle-ci est assurément la plus belle page d'imagerie qui soit en Italie. Cependant ces morceaux de sculpture plaqués n'arrivent pas à former un tout monumental et vivant ; comparé à nos grands frontispices français, le portail de la Chartreuse produit plutôt l'effet d'un retable colossal et éveille l'idée de ces palais italiens, comme la villa Médicis, à Rome, où la plus pauvre bâtisse se revêt de bas-reliefs antiques accrochés sur la face extérieure comme aux murs d'un musée.

A tout prendre, les constructeurs italiens ont été manifestement inférieurs à ceux de l'ancienne Rome ; si Brunelleschi a su poser sans contreforts sur un tambour octogone la coupole de Sainte-Marie de la Fleur et rivalisé ainsi avec le Panthéon d'Hadrien [1], c'est une exception et dans les voûtes de leurs églises, même de leurs cloîtres, les architectes du moyen âge et de la Renaissance n'ont jamais égalé ce qui se faisait couramment en France, en Allemagne, en Angleterre, dans tous

Milan. — La cathédrale.

les pays enfin où régnait l'art, dit gothique, un terme impropre, assurément, qui a du moins l'avantage d'être compris de tout le monde. Les Italiens se sont tirés d'affaire quand il s'agissait d'églises à charpente apparente ou à plafond, et ce serait bien mal apprécier la vérité des choses que de louer l'architecte de la cathédrale de Pise d'avoir évité les arcs-boutants, puisque la grande nef n'a jamais été voûtée. Taine admire qu'à la cathédrale de Florence, les murs se soutiennent d'eux-mêmes sans ces arcs-boutants comparés ailleurs par lui aux « pattes d'un crabe » [1] ; qu'il n'ait pas vu les artifices de la construction dissimulés sous le riche vêtement des marbres colorés, passe encore, mais pourquoi ne rien dire de ces barres de fer qui raidissent les grandes voûtes de la nef ? Ah ! ces tirants de fer, souvent même de bois, on les retrouve partout en Italie où, pour nos yeux de sep-

1. C'est au sujet du Colisée que Taine a employé cette expression : « L'édifice s'appuie sur lui-même, inébranlable, combien supérieur aux cathédrales gothiques avec leurs contreforts qui semblent la patte d'un crabe. » *Voyage en Italie*, I, p. 30. Je ne reprocherai pas à Taine de mettre des contreforts là où il s'agit manifestement d'arcs-boutants ; mais il est bien évident qu'il comprend mal la structure du Colysée, dont la masse, ne reposant pas sur le principe de l'équilibre comme une cathédrale ogivale, se soutient d'elle même, par son propre poids et sans artifice. A vrai dire, il y aurait bien des observations de ce genre, sans compter les autres, à faire sur le *Voyage en Italie*.

1. Les recherches d'un architecte français, M. Chedanne, ont démontré par les dates inscrites sur les briques employées dans la coupole, que celle-ci ne remontait qu'au règne d'Hadrien.

tentrionaux, ils gâtent irrémissiblement tant d'intérieurs. Ce n'était pas la peine, en vérité, d'anathématiser les loyaux arcs-boutants dont l'art ogival a su faire une beauté de plus, pour les remplacer par quelque chose de franchement laid, surtout en ce que cela semble un bandage ajouté après coup pour retenir des arcs prêts à se rompre. Et ces malheureuses tringles on les retrouve jusque dans les cloîtres, à Saint-Laurent de Florence, à la Chartreuse de Rome, c'est une formule sacramentelle ; on dirait vraiment que les constructeurs n'ont pas même su maintenir et rendre stables les voûtes les plus légères et de la portée la plus modeste. Enfin, là même où elle n'est pas apparente au premier coup d'œil, l'armature métallique n'en existe pas moins ; vous ne l'apercevez nulle part à Saint-Marc de Venise, mais montez dans les galeries hautes d'où l'on a de si belles plongées sur les profondeurs émaillées des coupoles et des nefs, partout vous verrez des barres de fer raidissant, pour la faire vivre, une structure croulante.

Pour soutenir une voûte il y a trois partis à prendre : on peut, comme les Romains, la maintenir en noyant la puissance des poussées dans la masse des supports ; ou bien, c'est ce qu'a fait notre moyen âge, la contrebuter par la poussée contraire d'autres arcs; enfin prévenir la tendance à l'écartement par des tirants visibles, et c'est ainsi qu'ont procédé les Italiens modernes. Le système romain est incompatible avec nos structures ; restent donc les deux autres. Mais je crois que pas un homme du Nord n'hésitera dans son choix.

Certains intérieurs italiens échappent d'ailleurs à la tyrannie des barres de fer et de bois apparentes ; on n'en rencontre ni dans la cathédrale de Milan, ni dans celle de Côme, ni dans l'église de la Chartreuse de Pavie, et ce ne sont pas des moindres parmi les édifices religieux de l'Italie.

Ma conclusion sera donc celle-ci ; héritier de l'art romain, l'art italien manque, comme lui, de cette haute vertu, la sincérité, qui fait si admirables, si satisfaisantes pour l'esprit, la raison et les yeux, les œuvres écloses dans le Nord, du XIIe au XVIe siècle. C'est une vérité que rend palpable l'impression reçue des ruines de la villa Hadriana comme des thermes de Caracalla ; et je terminerai par ceci : quand on arrive à Rome par la gare di Termini, on cherche des yeux les restes des thermes de Dioclétien, et on est tout surpris, tout déçu de les rencontrer sous les apparences de masures en briques, frustes, effritées, sans forme monumentale, amorphes, pour ainsi dire, et c'est une désillusion qu'amortit à peine la vision du beau vaisseau intérieur de l'église Sainte-Marie-des-Anges qui se cache ample et blanc sous ces ruines sans noblesse et écrasées. Eh bien, il en est de même à Florence ; j'ai parlé du misérable mur droit et nu qui est toute la façade de Saint-Laurent ; faites le tour de l'édifice et vous rencontrerez partout la même misère, le même aspect de bâtisses dépouillées ; c'est cependant derrière ces murs de prison qu'il faut chercher les marbres de la chapelle de Michel-Ange, comme les richesses, non plus d'art, mais de luxe morne, de l'octogone où reposent les derniers Médicis.

Henri CHABEUF.

Croix à double traverse.

Miniature appartenant au musée Saint-Jean, à Angers.

Si les inventaires d'objets d'art du moyen âge mettent souvent à la torture l'esprit des archéologues, il est évident que le plus grand nombre d'entre eux (et j'en suis) préféreraient aux minutieuses descriptions « *la pourtraicture d'une coupe, d'un calice ou d'une nef d'orfévrerie.* »

Malheureusement, les miniaturistes absorbés par la décoration des Chroniques, des Bibles et des Missels, ne prirent pas le temps de reproduire les merveilles artistiques de tout genre, qu'ils avaient journellement aux XIVe et XVe siècles sous les yeux. Ces objets avaient le plus souvent une valeur intrinsèque trop élevée pour échapper aux variations de la mode, à la rapacité des héritiers, aux pressants besoins d'argent monnayé ou encore au pillage, si bien que chacun en est réduit à se les figurer à sa guise d'après une description aujourd'hui difficile à saisir, transcrite dans un marché, une vente ou un inventaire.

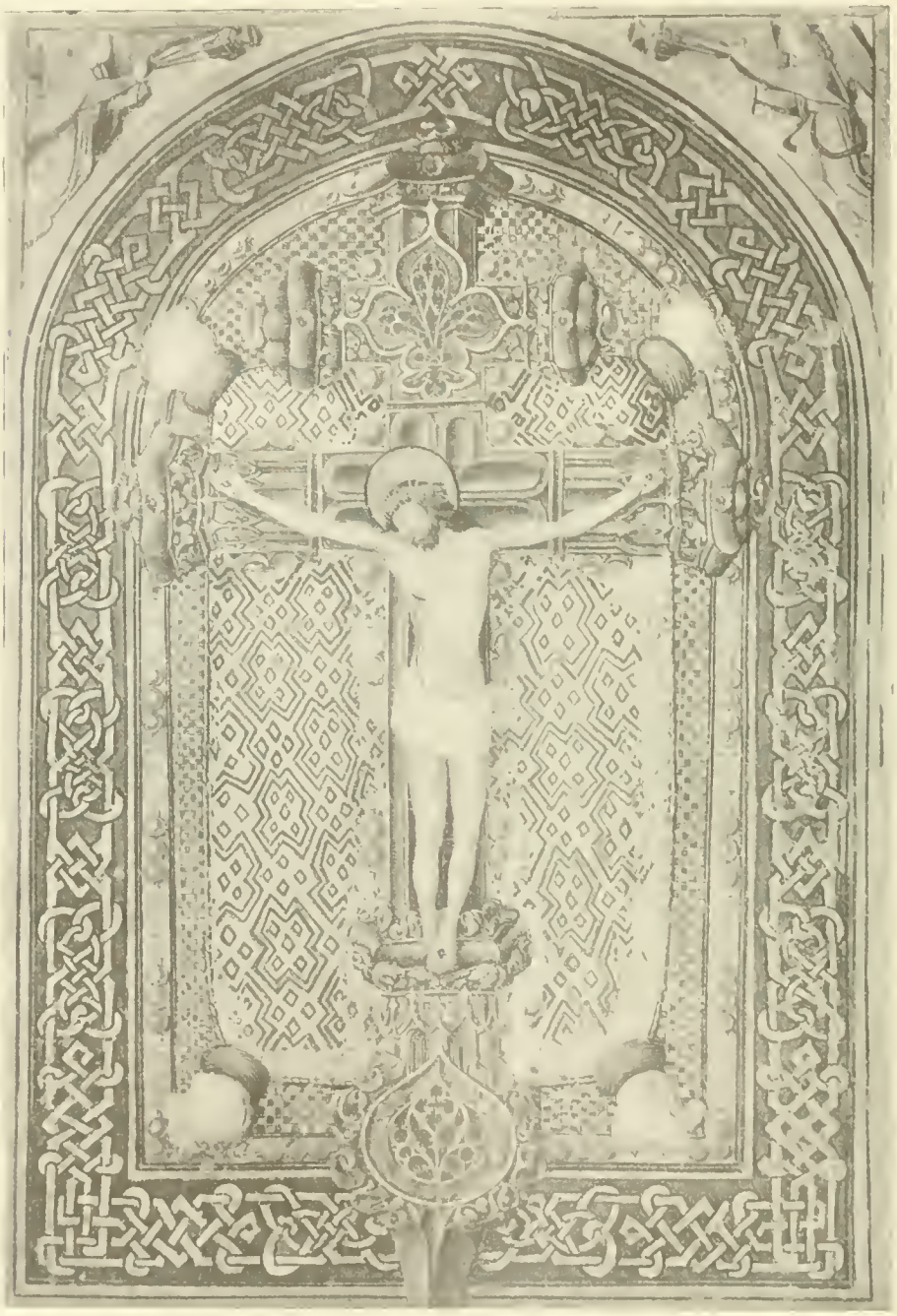
Et pourtant quel dommage qu'un artiste délicat n'ait pas reproduit dans tous ses détails « *le très grant et très noble tabernacle d'or, pour mettre poser et porter le Corps de Notre-Seigneur Jésus-Christ* » de Louis I, duc d'Anjou, dont la description n'occupe pas moins de treize pages dans son Inventaire (1), et tant d'autres objets qui auraient dû tenter le pinceau si habile des miniaturistes.

A titre de consolation, je dédie à mes confrères (*amis des anciens documents et de l'orfévrerie du moyen âge*), la reproduction très finement exécutée sur parchemin par un artiste inconnu *d'une croix à double traverse.*

Cette « *pourtraicture* » conservée aujourd'hui au musée Saint-Jean, d'Angers et dont l'aimable

1. L'*Inventaire de l'Orfévrerie et des Joyaux de Louis I*, par M. Moranville.

conservateur, M. Michel, a bien voulu me faciliter la photographie, faisait autrefois partie de la collection formée à Angers même, il y a environ soixante-dix ans par M. Mordret. On ne saura



Croix à double traverse. (Miniature appartenant au musée Saint-Jean à Angers.)

sans doute jamais où se trouvait l'original, probablement détruit.

Peu importe : considérons cette belle croix, appuyée sur un coussin blanc et bleu. Les cinq extrémités de la partie haute se terminent par des chapiteaux, dont les feuillages et les moulures

font honneur à l'orfèvre. Au centre du croisillon, une fleur de lis ajourée se dessine sur un fond d'émail *rouge clair*.

En dessous, voici le Christ, couronné d'épines, *peint couleur chair* sur métal (1), peut-être même émaillé. Il s'appuie sur de larges cannelures ciselées le long des branches de la croix. Elles attestent la date approximative de l'œuvre (1490 à 1520), c'est-à-dire le *déclin du flamboyant* et *l'aurore de la Renaissance*.

Sous les pieds du Christ, un fenestrage, sur fond *d'émail rouge clair*, épouse la forme de la partie inférieure de la Croix, dont les bords et les angles rentrants sont enrichis ainsi que les fleurons des cinq branches, de grosses perles, d'émeraudes et de rubis.

Le coussin, orné de houppes, ressort à merveille sur un fond or et bleu, sorte de damier, serti d'une bordure de perles, groupées trois par trois, entre le nom de Jésus, dix fois répété.

L'influence arabe semble s'affirmer dans la forme de l'arcade et dans l'enchevêtrement des lignes d'or sur fond d'azur, qui encadrent la miniature; aussi serais-je d'avis de voir dans ce travail d'orfévrerie, l'œuvre d'un artiste *espagnol*.

Enfin, deux anges thuriféraires occupent les écoinçons de la partie supérieure. Inutile d'insister sur la finesse de l'exécution de cette peinture: est-il possible de mieux rendre le modelé de l'orfevrerie et l'orient des perles? Le miniaturiste qui nous a légué « *la pourtraicture* » reproduite ici, (à très peu de chose près, grandeur d'exécution) était assurément maitre dans son art. Je n'en saurais dire le nom, mais il a droit à notre reconnaissance: pourquoi faut-il qu'il n'ait pas eu plus d'imitateurs !

L. DE FARCY.

1. L'*Inventaire de l'Orfèvrerie et des Joyaux de Louis I*, par M. Moranvillé, p. 31... Et sur la dicte croix est une *ymage de Notre-Seigneur, tout enlevé d'or peint...*

Les carnations sont aussi *peintes* sur or, dans le groupe de la cathédrale de Liége, offert par Charles le Téméraire.

Voir la *Revue de l'Art chrétien*, 1883, pp. 273 et 274.

Rappelons aussi que le chapitre d'Angers décida en 1482 de faire peindre couleur chair *(incarnabitur)* le visage de la Vierge d'argent, donnée en 1462, si celle de Notre-Dame de Paris l'était.

Voir la *Monographie de la cathédrale d'Angers*, t. III, p. 224

Le tympan de Ste-Marie du Pré à Donzy (Nièvre).

LE culte des arts a été grandement en honneur dans l'Ordre de Cluny.

Parmi les monuments remarquables qu'édifièrent ses moines au cours de la période romane, il convient de ranger l'église du prieuré qu'ils bâtirent à Donzy, dans l'ancien diocèse d'Auxerre, sous le titre de Ste-Marie du Pré.

Malheureusement cette église est en partie détruite. Il n'en reste qu'un narthex décoré de magnifiques chapiteaux et le portail occidental qui est à la fois un chef-d'œuvre de la sculpture romane et une page d'iconographie des plus intéressantes.

La pensée qui a inspiré l'auteur du tympan de Donzy est profonde. Son œuvre présente d'autre part des particularités iconographiques des plus curieuses et le problème qu'elle soulève est bien de nature à provoquer l'attention des archéologues.

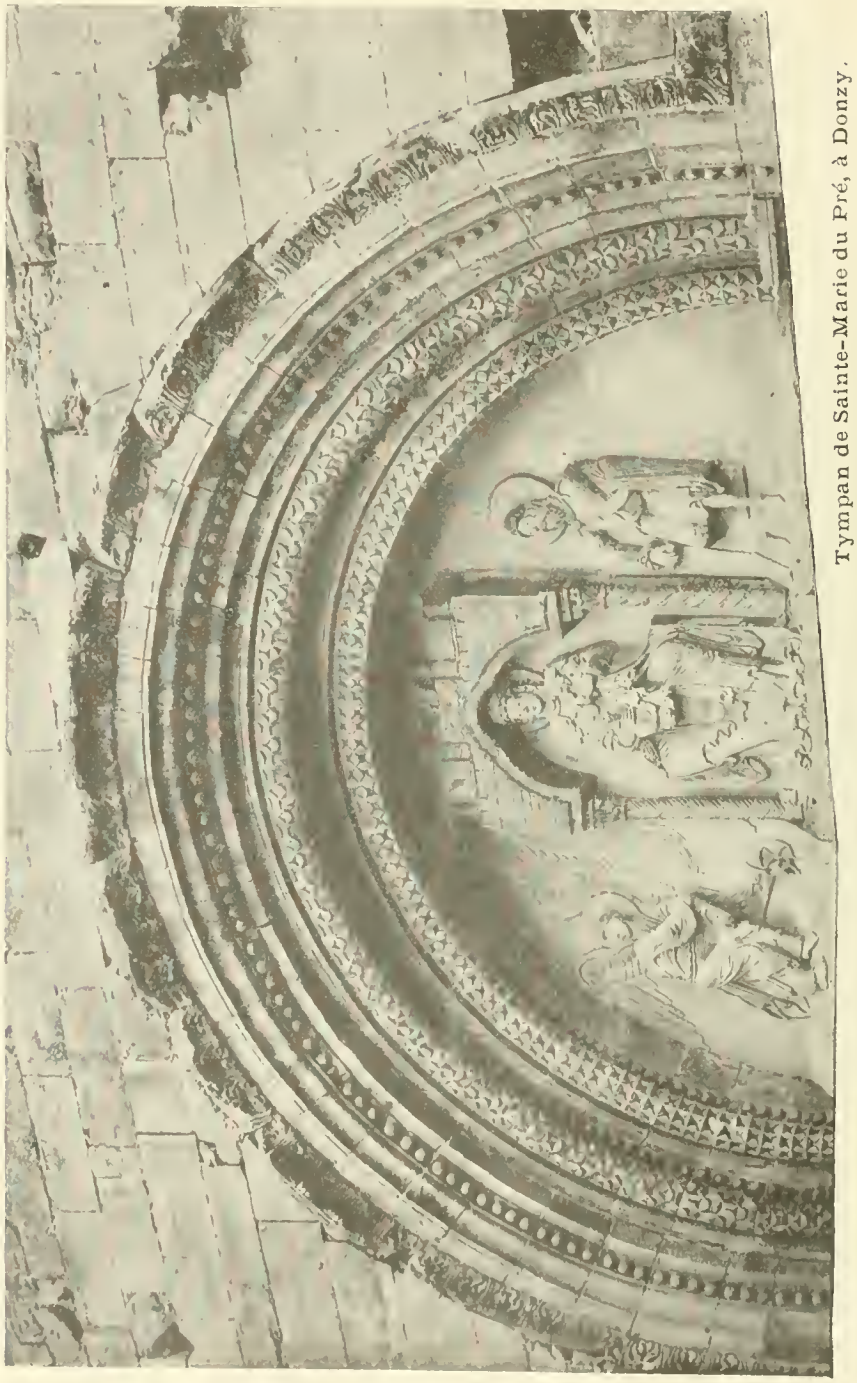
Sous un ciborium crénelé, surmonté de tourelles et dont l'arc trilobé est supporté par deux colonnettes dont l'une est ornée de spirales et l'autre de cannelures en forme de chevrons, la Vierge, de stature imposante, nimbée, couronnée, couverte d'un voile, de deux robes et d'un vaste manteau, siège portant un enfant Jésus de taille minuscule.

C'est la femme par excellence, bénie entre toutes et la main du Très-Haut qui fait au sommet du tympan le geste de la bénédiction, exprime cette idée d'une façon visible.

De chaque côté de Marie, un personnage se tient debout. L'un, celui de gauche, appartient à la race des hommes ; l'autre, avec sa longue robe ceinte à la taille, son manteau passé dans sa ceinture et rejeté sur l'épaule, est de nature supérieure. C'est un habitant du ciel, un ange, ainsi que le font voir les ailes immenses dont il est pourvu suivant les données traditionnelles : « Non quod alas habeant angeli ut volatilis creatura, dit Ste Hildegarde, sed quod flagrant in sphœris suis per virtutem Dei, quasi pennati sint. » Scivias, lib. III, visio IV.

La présence d'un ange auprès de Marie fait immédiatement supposer qu'il est question de

l'archange Gabriel, car, de tous les purs esprits, il n'en est pas un seul que l'imagerie religieuse représente plus souvent aux côtés de la Mère de Dieu.



Tympan de Sainte-Marie du Pré, à Donzy.

La partie droite du tympan de Donzy semble donc figurer l'Annonciation. Particularité à tout le moins rarissime ! Si l'ange est représenté à l'accoutumée avec les ailes et les pieds nus, par contre il ne porte ni le bâton des hérauts, ni le sceptre, ni le phylactère sur lequel sont inscrites

les premières paroles de la salutation angélique. Un examen attentif de l'objet qu'il tient de la dextre et qui rappelle du premier abord une banderolle, ne permet d'y voir qu'un encensoir. Malgré l'état de dégradation de la sculpture, la chose est indéniable. On peut encore distinguer aisément la platine de main, les chaînettes qui la relient à la capsule inférieure, les parties qui les y fixent ainsi que les chaînettes destinées à soulever la capsule supérieure lorsqu'on veut mettre l'encens sur les charbons ardents. D'ailleurs le geste de l'ange et le mouvement imprimé à son corps, confirment pareille observation.

On peut se demander à quelle source l'auteur des sculptures de Donzy a pu puiser l'idée inspiratrice de son innovation en matière iconographique !

Les us monastiques qu'il connaissait sans aucun doute, réservaient aux personnes éminentes et particulièrement aux souverains, l'honneur et le privilège des encensements. Il a donc semblé bon et logique à notre artiste de faire rendre à la Reine du Ciel, par l'archange Gabriel, pareille marque d'hommage et de vénération.

Peut-être aussi, n'a-t-il fait que traduire par le ciseau, quelque texte des vieilles liturgies disparu actuellement ou encore enfoui dans la poussière des bibliothèques, texte analogue à celui que nous fournit encore aujourd'hui la fête de l'archange S. Michel : « Stetit angelus juxta aram templi, habens thuribulum aureum in manu sua. »

Marie après tout est bien aussi le temple de Dieu, l'arche de la nouvelle alliance ; partant il était naturel de la faire encenser par l'envoyé du Ciel, comme jadis le prêtre juif encensait l'autel et l'arche du temple de Jérusalem ! Chacune de ces hypothèses peut donc être admise, car elles offrent beaucoup de vraisemblance.

Une hymne reproduite par dom Guéranger dans son *Année liturgique* s'exprime ainsi qu'il suit à propos de l'archange Gabriel : « Ce que les prophètes annoncèrent dès l'origine du monde, tu viens le manifester pleinement à la Vierge sacrée : tes paroles développent le mystère en lui annonçant qu'elle enfantera le vrai Dieu. »

La sculpture de Donzy offre un pareil rapprochement. Le personnage aux cheveux et à la barbe divisés en longues mèches représenté à la gauche de Marie, nimbé, chaussé de pigaches, vêtu d'un court bliaut retenu par une ceinture et d'un manteau agrafé sur l'épaule droite, est donc un prophète. On peut même en préciser le nom : c'est Isaïe. Dans la main gauche, il porte comme le Jessé des peintures du Liget (XIIe siècle) (1), une tige couverte de feuilles dont l'injure du temps ou mieux encore celle des hommes a détruit la partie supérieure. De la droite, il présente un phylactère sur lequel devait se lire jadis la Prophétie célèbre : « Egredietur virga de radice Jesse. »

Or, comme à l'époque d'Isaïe, le Messie était loin d'avoir pris chair et que, d'autre part, au moment précis de l'Annonciation, il était tout au plus, « sub arca ventris clausus », pour parler le langage des hymnes, il s'ensuit logiquement que la représentation de Jésus n'est pas tout à fait ce qu'elle semble être au premier aspect, bien qu'on le voie, la tête ornée du nimbe crucifère, le livre de la doctrine en main et vêtu d'une robe et d'un manteau. Il n'est pas l'être vivant arrivé à son complet développement ainsi qu'il le sera une fois sa nativité effectuée. Il est ici simplement comme la caractéristique, le signe de la maternité de Marie, absolument comme le sceptre et la couronne sont la caractéristique et le symbole de la souveraineté. Et cela est si vrai, que la Vierge ne le tient pas assis sur ses genoux, ainsi qu'on le représente ordinairement. Le Jésulus se trouve comme suspendu dans le vide ; Il est appliqué sur le sein de sa Mère, parce qu'Il est encore, du moins relativement à la scène de droite du tympan, dans la période de gestation.

Ainsi, tout s'enchaîne et s'explique dans l'œuvre de Donzy ! Elle est élevée en l'honneur de Marie et de sa divine maternité. L'Ancien Testament et le Nouveau s'unissent dans un commun accord pour saluer sa grandeur et annoncer le rôle immense que la Providence l'a appelée à jouer dans le mystère de la Rédemption ! Isaïe l'entrevoit dans la lumière prophétique, comme la tige qui doit porter la fleur du genre humain, pendant que l'Archange lui, vient de la part de Dieu demander à cette sublime créature d'acquiescer

1. Gélis et Laffillée Didot. *La peinture décorative en France du XI au XVI siècle.*

aux vues de l'Éternel, de réparer la faute d'Ève et d'offrir au monde le fruit du salut.

Quod Heva tristis abstulit,
Tu reddis almo germine.

Quelques réflexions secondaires termineront cette étude.

On voit avec quel soin l'artiste a disposé les ailes de l'ange afin de remplir tout le champ du tympan situé entre l'archivolte interne du portail et le dais sous lequel siège Marie. C'est avec cette entente parfaite de la décoration que procèdent habituellement les artistes du moyen âge. Lorsqu'ils ont une surface à couvrir, qu'ils emploient l'ornementation végétale ou les scènes figurées, ils remplissent constamment leur programme avec une adresse et une habileté consommées.

Aussi a-t-on lieu d'être étonné de voir Isaïe si rapproché de la Vierge et laisser ainsi entre lui et le tore précité, une surface dépourvue de toute ornementation. Suivant toute probabilité, il n'en a pas toujours été ainsi et de même que le linteau du portail, le tympan a subi les atteintes d'un vandalisme stupide. Sans doute il serait facile de suppléer à pareille lacune en faisant de vraisemblables hypothèses. Mais comme entre hypothèse et certitude, il y a tout un abîme, il est plus simple de renoncer aux fantaisies de l'imagination et de penser seulement que la partie brisée et disparue était en relation étroite avec le sujet qu'offre le tympan.

La sculpture d'ornementation, jeux de compas, feuilles d'acanthe, boutons et chapiteaux tout comme la statuaire de Donzy rappelle celles du tympan de la Charité-sur-Loire (1). Ste-Marie du Pré, au point de vue artistique comme au point de vue de la filiation monastique, descend de cet illustre prieuré clunisien. A Donzy toutefois, l'exécution des personnages est supérieure ; leurs vêtements plus souples forment suivant le faire du XIIe siècle, une multitude de petits plis parallèles. Ils dénotent visiblement une influence byzantine, notamment les draperies soulevées par le vent qui terminent l'extrémité de la robe de Marie et le manteau de Gabriel. Pour s'en rendre compte, on peut consulter les exemples suivants rejetés en note. Tous sont empruntés aux différentes branches de l'art byzantin et remontent sans exception à une époque bien antérieure aux sculptures de Donzy (2). Le tympan de l'église clunisienne de Donzy est postérieur à celui de la Charité-sur-Loire. Suivant toute vraisemblance on peut le faire remonter vers la fin du second quart du XIIe siècle.

P. Mayeur.

1. Moulage au Trocadéro.

2. Miniature du psautier de l'emp. Basile, Xe siècle. Reliquaire de la vraie Croix de la Ste Chapelle de Paris. Ivoire Xe siècle, l'Ascension, Schlumberger, *Un empereur au Xe siècle*, pp. 171, 287, 453. = Coffret en ivoire, cathédrale de Troyes, XIe siècle, — Mosaïque de Daphni, la Crucifixion, commencement XIe siècle, — miniature XIe siècle, Schlumb., *L'épopée byzantine, à la fin du Xe siècle*, pp. 396, 673, 681, 737. = Mosaïque de la cathédrale de Kiev, l'Annonciation, XIe siècle. — Schlumberger, *Basile le tueur de Bulgares*, pp. 213. = Étoffe de Bamberg. *Mélanges d'Archéologie*, Martin et Cahier, planche XXXIV.

Correspondance.

Angleterre.

Londres, 9 mai 1905.

Monsieur le Directeur,

MADEMOISELLE L. Pillion, dans son intéressante étude sur la porte N.-O. de la cathédrale de Rouen, publiée dans la *Revue de l'Art chrétien* (mai 1904), ne fait pas mention de deux petits panneaux qui se trouvent à la partie inférieure des piédroits. Ils contiennent des sculptures qui représentent, celui de gauche la décapitation de S. Jean-Baptiste, et celui de droite le festin d'Hérode. J'ai remarqué l'autre jour qu'elles étaient surmontées d'inscriptions. A droite je n'ai pu lire que le mot : HIC. A gauche l'inscription complète est la suivante :

✠ HIC : CAPUT : AUFERTUR.

Je n'ai rencontré trace de ces inscriptions dans aucune description de cette remarquable porte. Elles sont d'un intérêt d'autant plus grand qu'elles prouvent que dès le principe cette porte était consacrée à l'histoire de S. Jean qui se répète sur le tympan. Au point de vue de la datation, elles aident à montrer que la porte n'est pas une ancienne porte remployée, mais fait partie de l'œuvre commencée après 1200. Les deux faits suivants d'ailleurs semblent corroborer cette manière de voir.

Les voussures du porche sont comprises sous un arc de décharge en plein cintre tout comme celles des fenêtres du transept, des chapelles absidales et du clair étage, — dispositif dérivé, je crois, de Chartres. La paroi du mur, entre la porte et l'arc de décharge, est diaprée de petites fleurs de lys. Cependant ce dernier travail peut être contemporain des sculptures du tympan.

Recevez, Monsieur, etc.

W. R. LETHABY.

Belgique. — Peinture murale domestique.

NOUS avons fait connaître (1) dans notre dernière livraison, l'intéressante peinture murale découverte dans la salle d'une vieille maison gantoise. Un artiste, M. Coppejans, en a fait une excellente copie ; il vent bien nous en adresser la description. Avant de lui donner la parole, rappelons qu'une autre peinture murale a été tout récemment mise au jour à Gand ; elle orne le tympan d'un petit portail, jusqu'ici emmuré, de la cathédrale Saint-Bavon.

Après les nombreux fragments de peintures murales découvertes dans nos églises, couvents et hospices, cette récente trouvaille vient donner une nouvelle preuve que nos ancêtres ornaient aussi leurs demeures de peintures murales et qu'ils choisissaient généralement leurs sujets dans les Saintes Écritures et les légendes des saints.

Ainsi la tradition rapporte que le peintre Hugo Van der Goes peignit sur le manteau de cheminée de la demeure de sa bien-aimée, la rencontre de David et d'Abigaïl; à Bruges on a trouvé dans une maison particulière une belle Annonciation peinte sur la muraille.

La peinture qui nous occupe, empreinte d'une poésie religieuse, mérite une description dans la *Revue de l'Art chrétien.*

Cette peinture a été découverte dans une vieille maison de la rue de la Monnaie, en face du vénérable Steen des Comtes de Flandre ; elle se compose de deux scènes, dont l'une absolument perdue est pour moi indéchiffrable, une grande fenêtre ayant été percée au milieu de la scène. Il ne restait à droite du tableau qu'un fragment de donjon ou mur crénelé au pied duquel on voit vaguement quelques arbres ; et à gauche, un mur de clôture derrière lequel ont voit comme une espèce de forêt ; dans l'enclos et sur l'avant-plan on aperçoit un fragment de banc en pierre avec l'indication d'un personnage assis dessus et habillé de rouge. Qu'a pu représenter cette scène ? peut-être qu'un chercheur érudit trouvera la solution du rébus.

L'autre sujet, le mieux conservé, représente la dernière Cène : il reproduit à peu près la disposition traditionnelle: au centre, le Christ, la main sur le cœur, présente la communion de la main droite à Judas assis de l'autre côté de la table (à l'avant-plan). Judas semble hésitant ; le regard morne, il paraît agité intérieurement par ses mauvais projets.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, nº de mai, p. 214.

Saint Jean repose la tête sur le giron de son divin Maître. A droite et à gauche du Sauveur, autour de la table couverte d'une nappe blanche et chargée des reliefs du repas (1), se trouvent les apôtres, les uns dans une pose extatique et de prière, les autres s'apprêtant à manger le pain et à boire le vin de la nouvelle alliance. Tous semblent absorbés par le mystère qui vient de s'accomplir à leurs yeux.

Et comme pour bien indiquer le caractère mystique de ce repas *(Ecce panis Angelorum)* des Anges servent à table. Celui de droite apporte une corbeille d'une main et tient de l'autre un plat en métal (argent ou étain) chargé de mets ; celui de gauche tient par une courroie une sorte de gourde contenant du vin (à peu près la forme des cruches de moissonneurs).

Au fond du tableau, à droite, se trouve une sorte de guichet semblable à celui que l'on remarque dans le tableau de la Cène de Thierry Bouts, conservée à Louvain. Un ange passe un carafon en cristal par ce dit guichet.

Ces derniers détails me semblent du plus haut intérêt au point de vue iconographique. Certes on voit fréquemment dans les peintures du moyen âge l'intervention des anges, dans les crucifiements, etc., etc. ; mais dans

Peinture murale, rue de la Monnaie, à Gand.

a scène qui nous occupe, c'est-à-dire, la dernière Cène, je ne connais pas d'autre exemple de cette poétique représentation en notre pays (2).

La peinture est exécutée à l'huile et doit dater des premières années du XVIe siècle. Quoique de valeur plutôt secondaire et très abîmée, elle mérite à tous les points de vue d'être conservée.

Aussi le propriétaire, M. le Docteur Octave Dubois a pris ses dispositions pour la restauration discrète de la peinture ; désireux de la remettre dans son cadre primitif, il fait faire la reconstitution complète de la chambre où elle se trouve, de façon à former un ensemble qui montrera auxgénérations futures comment nos ancêtres, aux âges de foi, décoraient leurs demeures.

Une copie minutieuse a été faite de cette peinture avant la restauration ; elle sera déposée au musée communal.

F. Coppejans.

1. A remarquer, sur la table parmi les ustensiles les soi-disant assiettes, sorte de petits carrés en métal (ou parchemin) (*).

2. A ce qu'il paraît des anges interviendraient aussi dans la sainte Cène peinte par Josse de Gand pour la confrérie du *Corpus Christi* à Urbino en 1474. Je n'ai malheureusement pu me procurer la photographie pour juger

* ou plutôt en pain. (N. d. l. R.).

Pologne.

L'exposition mariale à Varsovie. — Le 30 mai, à 10 heures du matin, fut ouverte l'exposition mariale à Varsovie, arrangée à l'occasion du jubilé de la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception.

Le Comité de l'exposition avec son chef, l'évêque Ruwkrzivicz, suffragant de Varsovie, s'assembla pour attendre l'arrivée de Sa Grandeur l'Archevêque métropolitain Popiel. Après avoir bénit tous les objets, l'Archevêque visita spécialement l'exposition qui a un aspect imposant.

Elle se divise en 8 sections : 1° Vases et ustensiles ecclésiastiques. 2° Objets de dévotion. 3° Armures anciennes et insignes d'ordres avec l'effigie de l'Immaculée Conception. 4° Tableaux. 5° Sculptures. 6° Images, estampes, photographies. 7° Sceaux et médailles. 8° Bibliographie.

L'exposition occupe trois immenses salles du musée de l'industrie, et vu les tristes conditions dans lesquelles elle fut rassemblée, se présente splendidement. L'entrée coûte 20 coprejek, et le revenu provenant de cette source, ainsi que de la vente des albums et des médailles commémoratives, sera destiné à la construction d'une église sous le vocable de l'Immaculée Conception.

Après avoir examiné cette curieuse exposition, j'enverrai à la Revue un compte-rendu spécial, avec des photogravures de plusieurs objets, intéressants sous le rapport de l'art ou de l'archéologie. Maintenant je finis ma courte notice, par le texte d'un télégramme, envoyé au Vatican, à l'occasion de cet important événement.

« Son Éminence Cardinal-Secrétaire d'État Merry del Val. Vatican. Rome.

« Conformément aux intentions de Sa Sainteté, et à l'instruction du Comité jubilaire central, le Comité de Varsovie, ayant pris en temps utile sous le haut patronage de l'Archevêque, mesures nécessaires pour organiser l'exposition mariale, laborieusement préparée et ouverte solennellement aujourd'hui, prie Votre Éminence, daigner communiquer nouvelle au Saint-Père et obtenir bénédiction Apostolique.

« Président, CASIMIR, Évêque.
« V. Président, Comte Jules ASBROWSKI.
« Secrétaire, abbé M. SKIMKOROWICZ »

Réponse :

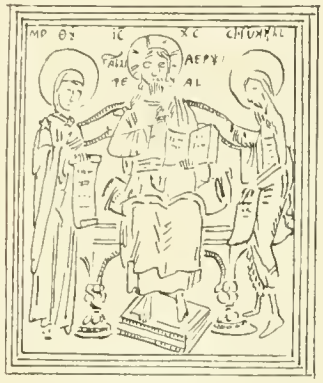
« Saint-Père réjouissant ouverture exposition mariale, bénit de cœur ceux qui ont travaillé en honneur de la Sainte Vierge.

« Cardinal MERRY DEL VAL. »

Antoine BRYKCZYNSKI,
délégué du diocèse de Ptoch.

Chine.

Icone byzantine. — Nous recevons du fond de la Chine l'intéressante communication qui suit du R. P. Léon Van Dijk, missionnaire catholique, datée de Lan-tcheou (Kan-Sou). Nous reproduisons le croquis que le P. Van Dijk a bien voulu joindre à sa lettre. Comme nos lecteurs le verront, il s'agit d'une icone byzantine figurant le juge suprême, assis sur un trône, les pieds nus sur le *Scabellum* entre la Vierge Marie et saint Jean-Baptiste, tenant des phylactères.



Icone byzantine.

« .... Je viens d'acheter au marché de cette ville (Lan-Tcheou), un petit cuivre antique et chrétien. A mon faible avis, ce cuivre, superbement conservé, est de grande valeur : le type est très ancien, l'inscription est grecque, et sa trouvaille dans un pays païen à 6 jours des frontières Thibetaines, pas loin des pays Mongols et du désert de Gobbi, me semble fort rare. Ce petit cuivre a certes une belle histoire.... J'ai acheté cette petite pièce à 100 sapèques, ce qui fait environ 25 centimes. Je suis à la recherche d'autres objets de ce genre. »

Nous ne pouvons qu'encourager notre respectable correspondant et abonné à poursuivre les recherches. Dans ces régions lointaines et perdues, il est souverainement intéressant de relever, par des objets d'art, des traces d'ancienne évangélisation.

Travaux des Sociétés savantes.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 19 avril 1905.* — M. le comte Durrieu signale la découverte qu'il a faite au British Museum, en tête du manuscrit royal 13 B III, d'une miniature donnant le portrait du dauphin Louis, duc de Guyenne, fils de Charles VI et d'Isabeau de Bavière.

M. Vitry communique la photographie d'une statuette qu'on peut voir dans la Sainte-Chapelle de Châteaudun et qui n'est autre qu'un portrait de Dunois.

Séance du 25 avril. — M. le baron de Baye fait une communication sur une Panaghia conservée dans la sacristie synodale de Moscou.

M. de Mély fait une communication sur un bas-relief encastré dans l'autel de l'église Saint-Vincent à Avenas (Rhône).

M. le vicomte de Truchis donne lecture d'un mémoire sur l'église Saint-Laurent à Tournus (Saône-et-Loire).

Séance du 3 mai. — M. le comte Durrieu annonce qu'il vient de trouver à Londres, au musée Sloane's, dans un livre d'heures manuscrit, de très belles miniatures inconnues jusqu'ici et qui doivent être attribuées à Jean Bourdichon, le peintre du livre d'Heures d'Anne de Bretagne. — Nous donnons sous notre rubrique : *Chronique* des détails sur cette intéressante découverte.

M. H. de La Tour, au nom de M. Durand-Gréville, fait une communication sur trois portraits du musée Pitti, de Florence.

M. le comte de Luynes lit un mémoire sur la colonisation saxonne dans le Boulonnais au IVe et au Ve siècle.

Séance du 10 mai. — M. de Mély fait une communication sur la signature d'un peintre français datant du XIIe siècle et qui peut être considérée comme un des plus anciens documents de ce genre.

M. A. Blanchet lit une note au nom du R. P. Delattre sur un grand sarcophage taillé dans le rocher, découvert à Malte.

M. Chenon résume un mémoire sur les arènes de Bourges, qui, en 1566, servaient encore à des représentations de Mystères.

M. le comte Durrieu signale comme étant du peintre enlumineur Jean Bourdichon, une miniature représentant l'*Adoration des Mages*, qui se trouve au f° 22 (verso) des *Heures de Charles d'Orléans, comte d'Angoulême*, manuscrit latin, 1173, de la Bibliothèque Nationale.

Séance du 17 mai. — M. Ruelle lit une note sur un papyrus musical, récemment publié.

M. Cagnat entretient la Société de la découverte d'une stèle à Saturne qui contient un détail de rédaction jusqu'ici inexplicable.

M. le comte Durrieu signale l'influence qu'ont exercée les *Très Riches Heures* de Chantilly sur le livre d'Heures du duc de Bedford et de sa femme Anne de Bourgogne, fille de Jean sans Peur (1424 à 1430).

Séance du 24 mai. — M. Schlumberger lit un mémoire sur divers sceaux de l'Orient latin de sa collection, datant des XIIe et XIIIe siècles, et portant pour la plupart des représentations de monuments civils et militaires.

M. de Mély fait une communication sur la signature du statuaire Gillebert Bertrand (1482).

M. le baron de Baye lit un travail sur des bijoux qu'il attribue aux Goths et qui ont été recueillis en Crimée particulièrement à Kertsch.

Séance du 31 mai. — M. le comte Durrieu fait une communication sur un important tableau primitif français du musée provincial de Bonn, qui doit être en partie attribué à Jacques Coene, peintre enlumineur originaire de Bruges ayant longtemps travaillé à Paris vers le milieu du règne de Charles VI.

M. A. Blanchet fait une communication sur des fibules du Ve siècle imitées de monnaies romaines.

Séance du 7 juin. — M. Gaukler présente une lampe chrétienne en terre cuite récemment découverte à Carthage.

M. Vasnier lit un mémoire sur la restauration des frises émaillées de Suse au musée du Louvre.

M. le comte Casta de Beauregard fait une communication sur deux petits bronzes antiques découverts à Saint-Jean de la Porte en Savoie.

M. Héron de Villefosse fait part d'une récente découverte du R. P. Delattre attestant à Carthage l'usage des sarcophages anthropoïdes en bois.

Académie des Inscriptions et Belles Lettres. — *Séance du 7 avril 1905.* — M. Omont lit une notice sur un manuscrit de la bibliothèque de Dijon, copié à Paris dans la

seconde moitié du XVIe siècle, lacéré à la fin du XVIIIe. Trente-sept feuillets en avaient été enlevés ; douze ont été récemment retrouvés.

Séance du 14 avril. — M. Villain présente à l'Académie au nom du préfet de la Seine, le plan dessiné par M. Sollier, inspecteur des fouilles archéologiques, des travaux de recherche qui ont été exécutés l'année dernière près du Collège de France.

Ces fouilles ont permis de mettre en évidence les substructions d'un monument gallo-romain qui comprenait, notamment, une grande salle rectangulaire ayant probablement 14 mètres 40 sur 9 m. 60, qui se terminait sur un petit côté par un exèdre de 3 mètres de largeur.

Cette salle communiquait par un couloir avec une autre grande enceinte circulaire de 16 m. 40 de diamètre intérieur, sous laquelle on a retrouvé en place plusieurs piliers d'hypocauste.

Derrière cette salle circulaire on a retrouvé des vestiges de chambres rectangulaires et, sur les deux côtés, des locaux, probablement demi circulaires, de 14 m. 40 et 10 mètres de diamètre. Toutes ces salles reposaient primitivement sur des piliers d'hypocauste dont on a constaté des vestiges avec des amas de cendres et de suie.

Séance du 5 mai. — M. G. Foucart communique un mémoire sur les vases dits préhistoriques de Neggadeh et sur les peintures qui les décorent.

Cette série, la plus ancienne qu'on ait trouvée jusqu'ici, est d'un intérêt capital pour la connaissance de l'Égypte primitive.

Le docteur Hamy résume les derniers travaux de M. E.-F. Gautier chargé d'une mission en Afrique par l'Académie.

Ce voyageur, qui est en route pour le Hoggar, a continué à découvrir dans la Sousfana et la Saoura de nombreux vestiges du passé, tumuli de diverses formes et gravures rupestres nombreuses, dont la plus intéressante, trouvée à Barrabi (Târit), est tout à fait analogue à celles du Sud oranais.

Séance du 19 mai. — M. E. Pottier communique une lettre de M. Rouzaud, percepteur à Narbonne, sur ses recherches dans la nécropole de Montlaurès, où il a reconnu la présence d'environ 800 sépultures.

M. Joulin communique un mémoire sur les recherches archéologiques qu'il a faites à Toulouse et dans les autres stations antiques du bassin supérieur de la Garonne. Les ruines et les vestiges s'échelonnent du premier âge du fer à la fin de la domination romaine. Cette étude a permis de restituer les établissements des différentes époques et périodes.

Séance du 2 juin. — M. Daumet communique un rapport sur un travail de restauration du grand cirque situé sur le côté méridional du Palatin, à Rome, qu'a entrepris M. Bigot, ancien pensionnaire de l'Académie de France.

M. S. Reinach fait une communication sur l' « Artémis arcadienne en Gaule ».

Séance du 9 juin. — M. Héron de Villefosse dépose sur le bureau, au nom du P. Delattre, une série de dix figurines de terre cuite découvertes dans la nécropole punique que cet érudit explore en ce moment. L'Académie les accepte pour les transmettre au musée du Louvre dans le département de la céramique antique.

Congrès des Sociétés savantes de Paris et des Départements à Alger. — Le 19 avril s'est ouvert à Alger, sous la présidence de M. Héron de Villefosse, membre de l'Institut, le Congrès des Sociétés savantes de Paris et des départements. Voici le résumé des principales communications qui ont été faites dans la section d'archéologie :

M. Toutain lit un mémoire où il expose, en s'appuyant sur les découvertes faites dans le Sud-Tunisien, quel était le tracé du *limes tripolitanus* entre Telmine et Lebda.

Lecture est donnée d'un mémoire de M. le capitaine Lebeuf sur l'exploration de la voie romaine entre Tacapes et Aquæ Tacapitanæ.

M. Ernest Mercié donne un travail sur l'histoire de la race berbère.

M. Louis Poinssot lit une notice sur les stèles de la Ghorfa, plaine située entre Maktar et Dougga.

Lecture est donnée d'un mémoire de M. l'abbé Leynaud sur l'historique et les résultats de ses fouilles dans les catacombes chrétiennes d'Hadrumète.

M. le capitaine Benet donne un compte rendu de ses fouilles dans une nécropole située à l'endroit où se trouvait le monastère de femmes de Tabarka ; il y a découvert une basilique, dont l'abside est entière, et des mosaïques.

M. le docteur Carton rend compte des fouilles opérées dans une nécropole à Henchir-Zoura.

Le R. P. Delattre donne une notice sur des fouilles faites par lui dans un caveau carthaginois à Carthage.

M. Gauckler rend compte de la découverte par M. Lafon d'une maison romaine à Bulla-Regia.

Il analyse ensuite le mémoire de M. H.-E. Renault sur un grand mausolée découvert par lui à Jemajeur.

M. Robin donne une note sur les fouilles qu'il a exécutées dans une basilique byzantine à Upenna.

M. l'abbé Arnaud d'Agnel envoie un mémoire sur les relations entre Marseille et Carthage d'après des monuments d'importation africaine découverts à Marseille.

M. Louis Bertrand communique des notes et documents sur l'antique Rusicade.

M. Déchelette envoie un mémoire sur les antéfixes céramiques de fabrique gallo-romaine.

M. Gauckler rend compte des travaux entrepris récemment à Dougga par le service des Antiquités de Tunisie pour dégager et restaurer le temple de Cælestis.

M. le docteur Rouquette envoie la description d'une lanterne de bronze trouvée par lui dans une nécropole antique voisine de Thagaste.

M. Gauckler rend compte des fouilles qu'il dirige depuis un an dans le théâtre romain de Carthage célèbre dans l'antiquité par son luxe et ses dimensions.

M. le secrétaire donne communication d'un mémoire de M. l'abbé Armand d'Agnel sur les objets du trésor de la cathédrale de Marseille.

Lecture est donnée d'une étude de M. Émile Bonnet sur le sarcophage antique dit de Saint-Aphrodise, à Béziers.

M. Léon Coutil envoie un travail sur l'exploration du cimetière franc et carolingien de Criel (Seine-Inférieure).

Commission du Vieux-Paris. — Dans une récente séance, la Commission du Vieux-Paris s'est occupée de diverses œuvres d'art renfermées dans l'église Saint-Sulpice.

Elle a demandé le classement du petit orgue de Marie-Antoinette placé dans la chapelle des Étudiants.

Elle a également demandé le classement d'une cuve baptismale de la Renaissance, aujourd'hui placée dans la chapelle des fonts baptismaux et qui fut, au moment de la Révolution, enlevée de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois.

Elle a émis le vœu que six belles grilles de fer qui se dégradent dans les souterrains de Saint-Sulpice et ne peuvent être utilisées dans l'église actuelle, soient transportées dans une des écoles professionnelles de la Ville pour y servir de modèles.

Enfin, elle a exprimé le désir que le portail latéral de Saint-Sulpice soit restitué dans son ancien état avec les sculptures décoratives qui l'ornaient autrefois et dont les moulages sont conservés dans les combles de l'église.

Bibliographie.

LA PEINTURE EN EUROPE. ROME (IIe volume), par MM. G. LAFENESTRE et E. RICHTENBERGER. — Librairies-Imprimeries réunies, 7, rue St-Benoit.

LA collection de *La Peinture en Europe* vient de s'enrichir du 2e volume sur Rome, consacré aux musées royaux et municipaux, aux palais et villas et aux collections particulières. Pour la première fois est présentée au public une description complète des œuvres picturales que possèdent les princes Barberini, Colonna, Doria-Pamphili, Rospigliosi, Torlonia, etc., etc., dans leurs galeries et dans leurs appartements particuliers. En outre, les auteurs ont dressé un catalogue raisonné des richesses réunies par un grand nombre de collectionneurs italiens et étrangers. A Rome, une visite de ces galeries et de ces palais est aussi nécessaire que celles du Vatican et des églises à celui qui veut suivre et connaître les évolutions de l'art entre le XVe et le XIXe siècle.

Cet ouvrage ne fait pas double emploi avec le *Cicerone* de Burckhardt, quoique, à certains égards, il semble répondre à la même pensée et atteindre le même but. Pour l'étranger qui fait à Rome un séjour prolongé, c'est assurément un guide précieux, et grâce aux reproductions nombreuses et fidèles qui ornent le volume, il permet aux visiteurs des musées et des collections de Rome, de conserver un souvenir précis des œuvres qu'ils ont vues. Ces reproductions sont généralement faites d'après des clichés photographiques excellents, comme on en trouve souvent en Italie, et viennent compléter les descriptions présentées avec autant de science que de goût.

Pour le voyageur intelligent et studieux c'est une bonne fortune de trouver dans un volume peu encombrant toutes les informations qu'il peut désirer. Aussi, quoique la plupart des voyageurs qui visitent l'Italie et particulièrement Rome, connaissent le français, il serait peut-être utile de rendre par des traductions le volume de « *Rome, ses musées et ses palais* » accessible aux voyageurs de nationalités étrangères.

J. H

UN nouveau volume de la *Peinture en Europe* vient de paraître ; c'est le second sur Rome. Le premier contenait le Vatican et les églises, le second donne les musées, les collections particulières et les palais. On n'a jamais fait rien de plus complet et de plus savant sur la peinture à Rome.

Le volume est absolument digne de ceux de Florence et de Venise, précédemment parus.

GERSPACH.

THE CATHOLIC ENCYCLOPEDIA, par CONDÉ B. PALLEN, managing Editor, Union Square N° 1, New-York city.

L'ÉGLISE catholique fait d'énormes progrès dans tous les pays de langue anglaise et ses efforts s'étendent à tous les domaines. Elle n'est pas en retard sur le terrain scientifique, et un Comité de savants américains vient de décider la publication d'une encyclopédie catholique, ouvrage qui comprendra 15 volumes de 830 pages, richement illustrés et dont le premier volume paraîtra incessamment. Parmi les sujets inscrits au programme de cette publication, notons l'archéologie chrétienne, l'art religieux, architecture, sculpture, peinture et musique.

Cette œuvre vient à son heure ; l'Église, en effet, fait dans le Nouveau Monde des conquêtes rapides et appelle sur elle l'attention de tous les hommes d'étude. Il n'existe pas jusqu'ici en anglais d'ouvrages réunissant tout ce qui a trait à la religion, à l'organisation, l'enseignement et la mission de l'Église catholique.

E. C.

MOULES A ENSEIGNES ET A MÉDAILLES DE PELERINAGES, par M. E. THÉODORE. Broch. Lille, Lefebvre, 1905.

Les enseignes d'anciens pèlerinages, dont notre *Revue* s'est parfois occupée, intéressent l'histoire des centres de dévotion, des sanctuaires ; elles rappellent de très vieux usages locaux, elles font connaître un côté curieux de l'art du médailleur. M. Théodore étudie des moules destinés à des enseignes et médailles de pèlerinages à saint Sébastien à Vicogne, à saint Ghislain à Hellennes, à saint Leu à Chereng ; l'un de ces moules est en pierre de Tournai, excellente pour de fines entailles à l'égal de la pierre de touche. L'étude en question est d'un érudit qui a fouillé son sujet.

L. C.

L'ÉGLISE PAROISSIALE D'HIX, par l'abbé J. SARRÈTE. Broch. Pagret, Perpignan, 1904.— *Notre-Dame de Cerdagne*, planche. Broch. Perpignan, Laliote, 1903.

Nous saluons toujours avec plaisir les nouvelles monographies d'églises; un de nos rêves tend à en voir la série complète, du moins en ce qui concerne les églises d'un caractère artistique. L'église d'Hix compte parmi les plus vénérables ; nef unique romane, voûtée en berceau brisé et outrepassé, chevet incliné, abside du Xe siècle ; c'est un des monuments de la Cerdagne française. — L'autel est ancien et possède un retable peint et un triptyque, très curieux, rappelant celui de l'église du Puy, sa voisine ; un crucifix *habillé* très archaïque, connu et classé, analogue aux *majesté* d'Angoustinne, de La Llagone et de Belpuy ; la cuve baptismale a pu servir au baptême par immersion.

L'église d'Hix possédait une antique madone, une *Sedes sapientiæ*, actuellement conservée en Espagne, à Puigcerda, où il y en a une autre similaire. La statue est dorée sur toile marouflée. M. Sarrète a consacré aux deux madones une intéressante brochurette.

Les deux opuscules sont vraiment scientifiques ; il ne leur manque que quelques illustrations.

L. C.

LES CLOCHES DE TOURNAI, par le Dr F. DESMONS. *Académie royale d'archéologie de Belgique.*

La paléographie campanaire a ses fervents en France; parmi eux figurent en première ligne, nous le rappelions l'an dernier, MM. Jos. Berthelé et Germain de Mardy. Ils ont trouvé des émules à l'Académie d'Anvers, d'abord M. F. Donnet, et après lui M. le Dr F. Desmons, qui vient se placer au premier rang avec son étude remarquable sur les cloches de Tournai, modestement intitulée : *Notes d'histoire et d'archéologie.*

Nous sommes en présence d'une des études les plus fouillées et les plus consciencieuses qu'on puisse citer dans cet ordre de sujets, secondaires il est vrai, mais qui demandent à être traités avec un soin et une compétence spéciale. Car quand une fois ils ont été abordés par un chercheur, qu'ils soient bien ou mal traités, ils se trouvent épuisés, nul autre n'ayant le goût de revenir à une matière déflorée.

La ville de Tournai présente aux amateurs d'archéologie une mine singulièrement riche et variée. L'autre jour M. Soil nous donnait un gros volume sur ses maisons anciennes et il nous en prépare un autre sur le mobilier bourgeois des siècles passés; entretemps voici que M. Desmons trouve la matière d'un nouveau volume très substantiel et des plus intéressants dans l'industrie campanaire locale, qui y a fleuri de manière ininterrompue depuis le XIVe siècle jusqu'à nos jours, où elle survit dans des rejetons de la dynastie des Drouot.

M. Desmons nous donne l'historique des cloches et carillons du beffroi et de toutes les églises, cathédrale, paroissiales, conventuelles. Il reprend, rectifie ou complète ce qui a été publié sur les produits de l'espèce, les fonderies et les fondeurs de Tournai, sur les œuvres qu'ils ont exécutées pour Tournai et pour l'étranger, sur les fondeurs de dehors ayant travaillé pour cette ville ; et il ne néglige aucune partie de son sujet, ni la technique métallurgique, ni la partie musicale, ni le côté historique et anecdotique. Les recherches, tant dans les archives tournaisiennes que dans celles du dehors, ont été très étendues ; l'auteur a fondu ses riches matériaux en un travail de belle allure comme les cloches tournaisiennes, et il a tiré de son creuset un chef-d'œuvre du genre.

L. C.

Périodiques.

THE MESSENGER, 27 29, West 16th Street New-York, est une revue à tous points recommandable. Le numéro de février 1905 contient à côté d'articles littéraires et scientifiques, un chapitre consacré à l'église de Westminster. M. Ellis Schreiber donne en quelques pages une fidèle histoire de la célèbre cathédrale; il est regrettable que la description du monument ne soit pas complétée par la reproduction des parties les plus intéressantes.

La monographie de la nouvelle cathédrale protestante de Liverpool est faite par M. Thomas A. Poole et c'est à son étude que nous empruntons les données qui suivent. Elles compléteront celles que nous avons déjà fournies dans un article illustré paru au lendemain du grand concours dont les plans actuels ont été le fruit (1).

Quoique le choix du style fût laissé libre, il était connu cependant que les préférences du jury allaient au gothique primitif. Une des conditions imposées fut que l'espace central vers la croisée fût capable de contenir 3000 personnes assises, en face du prédicateur et sans qu'aucun support

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, p. 438.

ne vienne interrompre la vue ; c'est bien là le programme du temple protestant. Aucun projet présenté ne satisfaisait à ce desideratum. L'on passa outre et on adopta le projet de M. G. Scott, à la condition de le modifier au besoin et de travailler à l'exécution avec les conseils de M. Bodley, un des membres du jury. L'impression générale produite par le projet de M. Scott est celle d'une belle conception, accentuée par quelques éléments originaux et frappants. En plan elle constitue pour ainsi dire une église à une nef, les bas-côtés étant formés par d'étroits passages qui, dans l'esprit de l'architecte, ne doivent servir que comme dégagement vers les bancs des fidèles.

Ce sont des dispositions qui ornent mieux une église paroissiale qu'une cathédrale. Les piliers de la croisée ne sont pas plus importants que ceux de la nef, ce qui produit un effet de continuité, c'est vrai, mais manque d'expression de structure. Le trait caractéristique du projet, c'est que le vaisseau, coupé par deux traverses, sorte de transept, qui s'élèvent plus haut que la nef et dont les voûtes sont traitées d'une façon spéciale, la nef étant d'ailleurs couverte par un berceau brisé sur arcs doubleaux. Ces traverses surélevées sont marquées en façade par des pignons saillants. L'architecte espère obtenir beaucoup d'effet par cette disposition, laquelle, si elle est pas neuve, est du moins peu usitée. On peut y voir en tout cas une disposition bien appropriée au culte réformé, en ce qu'elle brise efficacement le long vaisseau propre à la basilique chrétienne, cette belle nef qui fait converger les regards vers le sanctuaire. Ici, le point cardinal est plutôt la chaire du prédicateur.

L'intérieur nous montre d'excellents morceaux de gothique orthodoxe, et le triforium est parfaitement tracé. Pris dans son ensemble le projet présente de grandes qualités; examiné en détails, il laisse parfois à désirer.

C'est ainsi qu'il n'y a pas d'idée directrice quant au groupement des fenêtres et autres éléments : fenêtres, arcades, panneaux sont insérés partout dans la construction, sans relations l'un avec l'autre ni sans motif régulateur. La partie sud semble surtout la partie faible du projet.

La première pierre fut posée par le roi Édouard VII le 19 juillet 1904. La cathédrale s'élèvera sur le mont St-James. L'emplacement est long de 1020 pieds et large de 248 pieds et s'élève à 155 pieds au-dessus du niveau de l'eau. Les deux grandes tours du transept s'élèveront à 415 pieds au-dessus du niveau de la mer et serviront comme de phare aux navigateurs.

Voici d'ailleurs les principales dimensions du monument :

Longueur totale y compris la chapelle de Notre Dame.	584	pieds
— de la nef sans le narthex	192	—
— — jusqu'à l'entrée du chœur	240	—
Largeur de la nef d'axe en axe des piliers	53 ½	—
— — avec bas-côtés	84	—
— à travers les transepts	198	—
Hauteur des arches dans la nef et le chœur	65	—
— des voûtes —	116	—
— — dans les hauts transepts	140	—
— — sous les tours	161	—
— des tours sur transepts	260	—
— de la tour du Nord	200	—

Le monument sera exécuté en grès rouge.

Par la grandeur de ses proportions, par l'excellence, l'originalité du projet, il prendra rang parmi les cathédrales de l'Angleterre, tandis que par la hauteur de ses nefs et ses importants transepts il marquera comme l'un des édifices les plus remarquables de l'Europe.

E. C.

NOS ANCIENS ET LEURS ŒUVRES, année 1904, n° 1.

Signalons les articles suivants :

N° 1.— Compte-rendu d'une exposition rétrospective de dentelles organisée en 1904, à Genève, par Mme A. Blondel.

Notice historique et archéologique de M. P. E. Schuzman sur la vieille rue genevoise, dite « La Corraterie », et ses aspects successifs au cours des siècles.

N° 2. — *Les Émaux de la collection Strœhlin-Bordier*, par M. E. Strœhlin.

N° 3. — Fascicule consacré aux potiers d'étain genevois : étude par M. E. Næf, accompagnée de nombreuses et très belles reproductions.

N° 4. — Sous le titre *Habitations du XVIIe siècle*, M. G. Fatio, connu des lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* (1), décrit la maison du naturaliste et philosophe genevois Charles Bonnet (1720-1793).

MUSEUMSKUNDE, 1905, 1er vol., 1er fasc.

Cette nouvelle revue trimestrielle (2) se propose de traiter toutes les questions historiques ou techniques relatives aux collections publiques et privées. Ce premier fascicule, rédigé en grande partie par des conservateurs de musées allemands, ren-

1. V. année 1904, p. 481.
2. Éditée à Berlin chez G. Reimer ; 20 marks par an.

ferme des articles de M. Wilhelm Bode, sur le nouveau musée Kaiser-Friedrich récemment inauguré dans la capitale prussienne ; — de M. J. Menadier sur la nouvelle installation, très pratique, du Cabinet des médailles dans ce musée ; — de Mme Charlotte Bruckmann, décrivant les opérations de restauration exécutées sur les tapisseries de Raphaël appartenant au même musée de Berlin ; — de M. Alfred Lichtwark réclamant dans les différents centres d'écoles artistiques allemandes la constitution d'expositions rétrospectives ou d'une collection de reproductions résumant le mouvement d'art de ce siècle.

L. C.

EMPORIUM.

Janvier 1905. — Description, par M. A.-J. Rusconi, de la petite ville d'Atri, dans les Abbruzzes et de ses monuments : palais communal, cathédrale avec ses fresques du XIVe et du XVe siècle, ses retables en bois doré ; les églises Saint-François et Saint-Dominique, etc.

Étude de M. A. Colasanti sur les fresques de la fin du XIIIe siècle qui décorent Sainte-Marie-Majeure de Rome. Elles sont dues, suivant lui, au même artiste qui exécuta à l'église supérieure d'Assise l'histoire de Jacob et de Joseph et peignit à la voûte les Docteurs de Église.

Février. — Étude de M. O. H. Giglioli sur Andrea del Castagno.

Mars. — Notice de N. P. Bettoli sur l'historien d'art italien Pompeo Molmenti.

Notice sur le peintre vénitien Pietro Longhi, par M. U. Monneret de Villard (14 grav.).

Avril. — M. Corrado Ricci inaugure une rubrique : *Pour la beauté artistique de l'Italie*, où il se propose de signaler et d'empêcher, si possible, les vandalismes projetés par ses compatriotes contre la beauté de leur pays. En un mois seulement, trois actes de cette nature viennent d'être commis : on a abattu une grande partie de la *pineta* de Ravenne ; on a tenté d'ouvrir une brèche dans les murailles de Lucques, et l'on veut tarir la belle cascade de Terni.

BULLETIN DES MUSÉES ROYAUX D'ART DÉCORATIF ET INDUSTRIES DE BRUXELLES.

Cet intéressant Bulletin, aussi soigneusement rédigé qu'élégamment illustré, ne se borne pas à tenir le public au courant des acquisitions des musées. Les différents conservateurs y publient des études de valeur sur les richesses de leurs collections. Tel est l'article de M. J. Destrée, paru dans les nos de mars et d'avril sur un reliquaire de la vraie croix provenant de l'abbaye de Florennes. Notons aussi une étude de M. G. Macoir sur des pièces d'artillerie du XVe siècle.

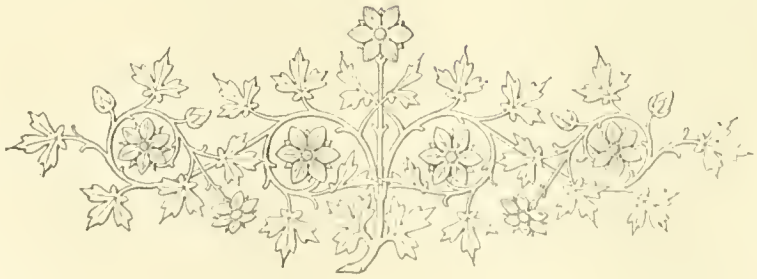
L. C.

BULLETIN MONUMENTAL.

Le château de Lassay est l'objet d'une double étude : l'une, des origines, par M. le marquis de Beauchez, et l'autre, archéologique, par M. E. Lefebre-Pontalis. M. P. du Chatelez décrit trois coupes en argent de 1500 environ ; M. l'abbé G. Clanché, le très remarquable tombeau de Hugues des Hazards, évêque de Toulon, conservé à l'église de Blénod-lez-Toulon, un chef-d'œuvre de la première renaissance ; la base du sarcophage est ornée de 10 pleureurs tenant une banderole où se lisent les mots : *nasci : laborare : mori.* Au-dessus, une remarquable série de figurines des sept arts libéraux.

M. Lucien Roche donne une monographie complète de l'église romane de Presles.

L. C.



Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Aveneau de la Grancière. — Deux statuettes en bois : saint Pierre et saint Paul. (Extrait du *Bulletin de la Société polymathique du Morbihan*) — In-8°, Vannes, 1903.

Bazins (H.). — Les monuments de Paris : souvenirs de vingt siècles. — In 8° illustré, Paris, Delagrave, 1904.

Bouillet (L'abbé A.) — Les églises paroissiales de Paris. Monographies illustrées, Saint-Germain-des-Prés et Notre-Dame des-Victoires. — In-8°, livr. 14 et 15. Paris, 1904.

Le même. — L'église de Montreuil-sous-Bois. (Extrait du *Bulletin monumental.*) — In-8°, Caen, 1904.

Le même. — Le retable de Ham-sur-Meuse (XIVe siècle). (Extrait de la *Revue historique ardennaise.*) — In-8°, Paris, 1903.

Dolmetsch (H.) et Hoffman (J.). — Anthologie de l'ornement. Dictionnaire du style. — Paris, 1904.

Dumuys (Léon.). — Note sur une enseigne de pèlerinage du XIIIe siècle a l'effigie de Notre-Dame de Déols, près Chateau-Roux (Indre). — In-8°, Orléans, 1904.

Durrieu (Paul). — Les manuscrits a peintures de la bibliothèque incendiée de Turin. (*La chronique des arts.*) — N°s 7 et 8, 1904.

Germer (A.). — Du sentiment de l'art et de sa formation par l'étude des œuvres. — Paris, Bloud, 1903.

Gerspach. — Une cité ambrosienne. — Paris, Imp. Campione, 13, quai Voltaire.

Le même. — La collection Carraud au musée national de Florence (*nombreuses gravures*). — Les Arts. — Paris, 24, Boulevard des Capucins.

Gonse (L.). — Les chefs-d'œuvre des musées de France — Sculpture — Dessin — Objets d'art. — Paris, libr. de l'art ancien et moderne, 1904.

Hulot (Paul). — L'église Saint-Martin du Douet. — Abbé Barret, prieuré de Sainte-Gauburge. — Abbé Clairveaux : église N.-D. du Marais, a Nogent le Rotrou. — Fauquet, le Vieux Nogent, la rue Mahomet.

Jadart (Henri). — Croix et candélabres des églises et du musée de Reims. — In-8°, Paris, 1902.

Le même. — Une peinture murale du XIIIe siècle a la cathédrale de Reims. (Extrait du *Bulletin archéologique.*) — In-8°, Paris, 1901.

Le même. — L'hopital Saint-Marcoul de Reims (1645-1709). Notes et documents pour servir a son histoire et a sa description. (Extrait du *Tome XXI des Travaux de l'Académie de Reims.*) — Reims, 1902.

Le même. — Le vitrail de Puiseux et autres anciens vitraux des églises du département des Ardennes. (Extrait de la *Revue historique ardennaise.*) — In-8°, Dôle du Jura, 1900.

Jobard (Paul). — Excursions archéologiques dans la Cote-d'Or, 1re Série, 1 à 25, 1898-1903. — Dijon, 1904.

Lafenestre (Georges). — Les primitifs a Bruges et a Paris. — Librairie de l'art ancien et moderne, Paris, 1904.

* Lafenestre (G.) et Richtenberger (E.). — La peinture en Europe (IIe volume). — Librairies-Imprimeries réunies, 7, rue St-Benoît.

Lazard (Lucien). — Préfecture de la Seine. — Archives départementales. — Répertoire alphabétique du fonds des domaines. — Première partie. Série des dossiers. — In-8°, xx-252 pp. Paris, Alphonse Picard et fils, 1904.

Loisne (Le comte de). — Les miniatures du cartulaire de Marchiennes. (Extrait du *Bulletin archéologique, 1903.*) — In-8°, Paris, 1904.

Molinier (Émile). — Collection du baron Albert Oppenheim. Tableaux et objets d'art. Catalogue précédé d'une introduction. Un vol. in-folio.

Morillot (Chanoine). — Antoinette de Fontette et sa statue. — In-8°, 109 pp., avec 8 planches dont 3 en couleurs. — Libr. Nouvry et libr. Lechevalier, Paris.

Le même. — Un pendant a la statue funéraire d'Antoinette de Fontette. — In-8°, 17 pp., avec 2 pl. Imp. Fellu-Roland, Dijon.

Morin (L.). — Les travaux d'achèvement et les vitraux de l'église St-Pantaléon de Troyes, Notes sur les artistes du XVIIe siècle qui ont travaillé a St-Pantaléon. — In-8°, 49 pp. et grav. Delesques, Caen.

Moussale (J.-C.). — Le Christ et la légende dorée. — In-8°, XIII-483 pp. Paris, Bonne Presse, 1904.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Prou (Maurice). — Manuel de paléographie. Recueil de fac-similés d'écritures du Ve au XVIIe siècle (manuscrits latins, français et provençaux) accompagnés de transcriptions. — Pet. in-folio, Paris, Picard, 1904.

Rahir (E.). — Utilité des documents photographiques. (*L'Étude des monuments et des œuvres d'Art*). — Broch. in-8°, Nimes, Wesmael, 1904.

Régnier (Louis). — L'église de Sainte-Marie-aux-Anglais (Calvados). (Extrait du *Bulletin monumental*, année 1903. — In-8°, Caen, 1903.

Rouchon (Ulysse). — Vieux murs, vieilles choses, les archives départementales (de la Haute-Loire), dans le journal *La Haute-Loire*, 91e année, n° 272.

* Sarrète (L'abbé J.). — L'église paroissiale d'Hix. — Broch. Pagret, Perpignan, 1904. — Notre-Dame de Cerdagne. — Planche, broch. Perpignan, Lahote, 1903.

* Théodore (E.). — Moules a enseignes et a médailles de pèlerinages. — Broch. Lille, Lefevre, 1905.

Toutain (Jules). — Archéologie religieuse de la Crète ancienne. (Extrait de la *Revue de l'histoire des religions*, t. XLVIII. — In-8°, Paris, 1904.

Allemagne.

Bauerlandt (M.). — Die Bildwerke des Giovanni Pisano. — In-8°, 112 pp., 31 autotypes Dusseldorf, Langewiesche.

Biesman (G.). — Verone. — In-8°, 190 pp. Leipzig, Seeman, 1904.

Burckhardt (J.). — Geschichte der Renaissance in Italien. — Stuttgart, Hultzinger, 1904.

Geymüller (baron Henrich von). — Die ursprunglichen Entwuerfe fur Sanct Peter in Rom. — Text. In-4°, Vienne et Paris, 1875-1880.

Gosche (A.). — Mailand. — In-8°, 222 pp. Leipzig, Seeman, 1904.

Kaufmann (C.-M.) — Handbuch der christlichen Archaeologie. — In-8°, XVIII et 632 pp. Schöningh, Paderborn, 1905.

Rosenberg (Max). — Aegyptische Einlage in Gold und Silber. — Gr. in 4°, 12 pp., illustré. Francfort, Keller, 1905.

Seitz (L.). — Erörterungen uber urchtische Kunstfragen. — 1re Ser., fasc 2, Oehrtein, Munich,

Stengel (W.). — Das Taubensymbol des Heiligen Geistes. — Formal-ikonographische Détail-Untersuchungen. — Un vol. in-8°, 32 pp. et 4 pl. Strassburg, Heitz, 1904.

Strobel (A.). — Das Munster in Strassburg, geschichtlich und nach seinen Theilen geschildert, 26e édit. — In-8°, 96 pp. Bull. Strasbourg, 1904. M. 0 30.

Suida (W.). — Modernfr Cicerone : Union Deutsche Verlagsgesellschaft. — 2 tomes : 210 p. avec 105 grav., et 196 p. avec 99 grav. Stuttgart, Berlin, Leipzig.

Volkmann (L.). — Padua. — In-8°, 138 pp., 100 illustr. Seeman Leipzig, 1904.

Zimmerman (M.-G.) — Sizilien. — In-8°, 126 pp. illustr. Leipzig. Seeman, 1904.

Angleterre.

Baldry (A.-L.). — Modern mural Decoration, Londres, 1902.

Halsey (E.). — Gaudenzio Ferrari (*The Great Masters in painting and sculpture*). Londres, Bell, 1905.

Lourie (Walter). — Monuments of the Early Church.

Le même. — A late fellow of the American school of classical studies at Rome.

Lanciani (Rodolfo). — The destruction of Ancient Rome. — Oxford.

Richter (J.-P.) et Cameron (A.). — The Golden age of classic christian art. — In-4°, 18 et 427 pp., 52 pl. Londres, Duckwort, 1904.

Thompson (Henri Jates). — Facsimiles of two « histoires » by Jean Foucquet from vols I and II of the « Anciennetés des Juifs ». In-fol. Londres, 1903.

Italie.

Astolfi (C.). — La leggenda su la Madonna degli Angeli di Forano. — In-8°, 39 pp., Macerata, 1904.

Bode (W.). — La Madonna di Lucca della Robbia del 1422. Broch. Florence, 1905.

Budinich (C.). — Il palazzo ducale d'Urbino. — Trieste, Sambo, 1904.

Carlyle-Graham (J.). — The problem of Fiorenso di Lorenzo of Perugia. — Perouse, 1904.

Carotti (G.). — Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaelo. — Milan, Haegli, 1905.

Cascioli (G.). — S. Filomena virgine e martire Romana. — La vera Roma, 1904.

Chiapelli (A.). — Pagine d'antica arte fiorentina. — In-8°, 181 pp., Florence, Lumachi, 1905.

Cocchi (A.). — San Romolo, vescovo di Fiesole. — Firense, Typ. Domenicana, 1905.

di Lella (A.).— Studi di storia e di archeologia nell'arte medioevale neocampana. — In-8°, 58 pp., Cassini, Ciolfi, 1904.

Dorez (L.). — La Canzone delle Virtu e delle Scienze di Bartholomeo di Bartoli da Bologna. — *(Instruction d'art graphique)*. Bergame, 1905.

Gerspach. — La bordure de la Tapisserie « Les actes des Apotres ». — D'après les cartons de Raphaël. Imp. *(Les Beaux Arts)*.— In-12°, 22 pp. Prix, 1 fr.50. Paris.

Giglioli (O. H). — Pistoia nelle sue opere d'arte. — Illustration, Florence, Lumachi, 1904.

Giambalogna (H.). — Patrizio Patrizi. — Milan, Cogliati, 1905.

Molmenti (P.). — La storia di Venezia nella vita privata. — In-4°, de 65 pp., Bergame, Institut d'art graphique, 1905.

Moschelli (A.). — La prima revisione delle pitture in Padova e nel territorio. — In-8°, 48 pp., Padoue, Doc. typ. coop. 1904

Palmarini (L.-M.).— Antologia di storia dell'arte. — In-8°, 464 pp., Florence, Sansoni, 1904.

Marcel (Raymond). — L'antica facciata del duomo di Firenze de l'arte. — 1905-fasc. III.

Ricci (Corrado). — Giovanni da Siena. — Siena, 1904.

Le même. — Il Palazzo publico da Siena e la mostra antiqua. — Bergamo, Instituto d'arti grafiche, 1904.

Stravelli (Carlo). — La storia di Pescia nella vita privata del secolo xiv al xviii. — Firenze, Lumachi.

Zeiller (Jacques) — Les églises ariennes de Rome a l'époque de la domination gothique. — (Extrait des *Mélanges d'archéologie et d'histoire* publiés par l'École française de Rome, t. XXIV. Rome, 1904.

Amérique.

* Condé B. Pallen. — The catholic encyclopedia. — Union Square, n° 1, New-York city.

Belgique-Hollande.

Carton de Wiart (H.). — Le réveil du sentiment national en Belgique. Bruxelles, 1902

Demulder (A.). — Soignies, son origine, ses monuments romains — Soignies 1896.

* Desmons (Le Dr F.). — Notes d'histoire et d'archéologie. *Académie royale d'archéologie de Belgique.*

Foudrignier (Édouard). — L'art chez les Francs du Nord. Peinture a fresque et caractères runiques du tombeau de Köningsheim, découvert près de Tongres en 1881. — Broch, in-8°, Tongres, Imp. Collee.

Chronique. SOMMAIRE : SCULPTURES DE LA CATHÉDRALE D'AUXERRE. — LES VAN EYCK ET L'ART FRANÇAIS DU XIVe SIÈCLE. — LA SÉPARATION DE L'ÉGLISE ET DE L'ÉTAT. — LA MORALITÉ DE L'ART. — MONUMENT BETHUNE. — CONSERVATION DES ANTIQUITÉS : Catacombes romaines ; fermes monacales ; brocanteurs ; hypogée de Poitiers ; la chape d'Ascoli. — ÉGLISES NOUVELLES : église du Sacré-Cœur à Nancy ; église d'Ostende. — VARIA : Minutes notariales ; Musée des Arts décoratifs ; Jean Bourdichon, etc.

Sculptures de la cathédrale d'Auxerre.

Notre collaboratrice Mademoiselle Pillion a adressé au *Courrier de l'Art* l'intéressante correspondance que nous reproduisons :

GRACE à l'initiative éclairée de son directeur, M. Enlart, le musée du Trocadéro vient de s'enrichir de la série complète des moulages du soubassement de la cathédrale d'Auxerre. Il me semble qu'au moment où cette œuvre très significative de la sculpture du XIIIe siècle reçoit ainsi une consécration et une publicité nouvelle, il ne sera pas inutile d'en préciser brièvement le caractère et d'en indiquer l'importance. Je ne prétends pas que les bas-reliefs d'Auxerre soient actuellement inconnus : Viollet-le-Duc, dans plusieurs passages de son *Dictionnaire* (1), leur rendait déjà pleine justice. M. André Michel en a fait l'objet d'une étude détaillée dans son enseignement de l'Ecole du Louvre (1901-1902). Mais le fait qu'on doive encore aller chercher le meilleur travail qui ait été publié sur ces sculptures dans la collection des *Annuaires de l'Yonne*, entre les adresses commerciales et l'indication des foires et marchés de la région, est bien un peu humiliant pour l'histoire de l'art français.

Et pourtant, c'est à Auxerre, après Reims, qu'on s'adressera le plus utilement pour étudier l'évolution rapide de l'art du XIIIe siècle, pour en connaître les côtés de fantaisie, de liberté et surtout d'élégance, de cette élégance extrêmement raffinée et subtile, que seuls, quelques manuscrits, tel que le *Psautier de saint Louis*, manifestent au même degré. Je dis : « art du XIIIe siècle » et, en effet, dans tout ce soubassement, dont l'ordonnance comporte une frise de bas-reliefs à la porte gauche ainsi qu'à la porte centrale (2) et une série de hauts-reliefs disposés sous des arcatures à la porte centrale et à la porte droite, il n'est pas une figure, pas une attitude, pas un procédé de composition, qui ne se montrent en connexion intime avec tout ce que nous connaissons de la seconde moitié du XIIIe siècle, avec la façade de Reims, la Porte Dorée d'Amiens, la porte Saint-Étienne de Notre-Dame de Paris (1257), le tombeau du fils de saint Louis (1269) (3).

Que tel ou tel motif de décor architectural encadrant nos sculptures contredise à une telle date, c'est un point à examiner : le décor architectural est-il, à Auxerre, un peu en avance ? La sculpture figurée y est-elle en retard ou plutôt résiste-t-elle mieux qu'ailleurs à la décadence ? Ce qui est certain, c'est que rien de cet alourdissement, de ce desséchement de formules vieillies, caractéristique de la première moitié du XIVe siècle, ne se fait sentir ici. L'atelier des soubassements d'Auxerre est en pleine jeunesse, en pleine sève de création et de vie. Certes une statue comme la *Vierge* de vermeil de Jeanne d'Évreux au Louvre, datée de 1328, est une œuvre d'art exquise, mais elle est déjà un peu plus déhanchée, un peu plus précieuse, un peu plus drapée « en large » qu'aucune figure des soubassements d'Auxerre.

Les documents ne peuvent nous déterminer, car ils font totalement défaut (1). M. A. Chérest, auteur d'une excellente étude (2), malheureusement peu connue, sur la cathédrale d'Auxerre, tout en admettant la date de la première moitié (3) du XIIIe siècle pour la porte de droite, voulait rejeter l'exécution des parties basses de la porte centrale et de la porte gauche (porte de la Création) jusqu'à *la fin du XIVe siècle*. C'est, à quelques nuances près, l'opinion de M. Max Quantin. Mais l'examen de la sculpture figurée ne concorde guère avec ces indications : elle est, en effet, extrêmement homogène et il faut, bon gré mal gré, la dater tout entière du dernier tiers du XIIIe siècle ou des premières années du XIVe (4), ce qui se rapproche des dates proposées par Viollet-le-Duc.

Exécuté dans cette admirable pierre qui prend, avec le temps, la patine dorée et polie d'un beau marbre, nous aurions là un ensemble incomparable, si les Huguenots de 1567, les souliers ferrés des misérables petits écoliers d'Auxerre, et parfois aussi une sorte de lèpre de la pierre, ne s'étaient conjurés pour sa destruction. Si grande est pourtant la vertu de cet art, que tel motif presque complètement effacé garde un inexprimable charme de ligne. Les compositions qui illustrent les premiers chapitres de la Genèse, l'histoire de Joseph, celle de l'Enfant prodigue et celle de David (5) — ces deux dernières presque complètement effacées ; se placent dans des cadres qui sont des variations infiniment adroites et libres sur le thème du quatre-feuilles.

Dans les marges de ces encadrements voisinent avec la sirène, le griffon, l'autruche dévorant son fer à cheval, des tours de Castille et certaines petites têtes isolées vues de profil et inscrites dans un médaillon qu'un observateur distrait prendrait pour un décor de la Renaissance. Mais ces têtes « en façon de médailles », je les observais tout

1. Notamment, t. VIII, pp. 174 et 253.
2. Il y a aussi un fragment à droite de la porte droite.
3. A Saint-Denis. Voir les photographies de la collection Fichet.

1. « Les registres capitulaires et comptes de fabriques qui existaient encore au siècle dernier ont disparu ». (Max Quantin; *Coup d'œil sur les monuments de l'Yonne*, 1851). Du même auteur : article dans l'*Almanach d'Auxerre*, 1850, l'*Annuaire de l'Yonne*. Voir aussi, toujours du même auteur : *Répertoire archéologique de l'Yonne*, 1868, et notes à l'édition de 1855 des *Mémoires pour servir à l'Histoire civile et ecclésiastique du diocèse d'Auxerre* (de l'abbé Lebeuf).

2. Conférences prononcées à Auxerre, 1866-1868, publiées dans une brochure aujourd'hui très rare dont je dois la communication à M. Enlart.

3. La cathédrale a été commencée sous Guillaume de Seignelai vers 1215. Son successeur, Henri de Villeneuve (mort en 1235), est enseveli *dans le chœur*, et les deux premières piles du bas de la nef sont contemporaines du chœur.

4. La date de 1397 donnée par Lebeuf (*Prise d'Auxerre*, p. 50) pour l'imagerie du grand portail s'applique, cela est de toute évidence, à la voussure et au tympan, qui portent en effet absolument les caractères de cette époque.

5. Voir dans les *Annuaires de l'Yonne*, 1870-71, 1872, des articles excellents de M. Daudin sur le style et l'iconographie des sculptures. Voir aussi *Annuaire de l'Yonne*, 1838 ; *Congrès scientifique de France*, 1858-59.

récemment, disséminées dans le champ des bas-reliefs à fond blanc du XIVe siècle, à Saint-Ouen de Rouen.

Où le rapport est plus profond avec la Renaissance italienne du XVe siècle, c'est dans le rythme nerveux de certaines attitudes (serviteurs du festin de l'Enfant prodigue), dans l'agencement de certaines compositions, tantôt gracieuses (bain de l'Enfant prodigue) tantôt singulièrement dramatiques et puissantes (vente de Joseph).

Ce dernier morceau est le plus beau peut-être de ceux qui nous ont été conservés : les frères de Joseph s'empressent autour du puits pour l'en retirer ; dans le coin de gauche apparaît le marchand madianite, tenant en bride un cheval dont on n'aperçoit que la tête et la partie antérieure du corps, d'un style admirable ; toutes les attitudes sont d'une expression puissante et sobre ; les têtes, miraculeusement épargnées, ont une sorte d'énergie farouche ; le tout fait penser à du Donatello apaisé et contenu.

Enfin la grâce la plus souple et la plus libre vit et respire dans des figures comme celle de la femme allaitant des dragons (motif mêlé à l'*Histoire de l'Enfant prodigue*). Il y a là un art qui, arrivé à la maîtrise absolue de ses moyens d'expression, semble se complaire et se jouer dans l'évocation de formes rares.

Au second registre, sculpté en haut-relief à la porte droite se trouve, entre autres sujets de l'histoire de David, un charmant *Bain de Bethsabée*, motif qui devait se multiplier au XVe siècle, sous l'influence des Mystères [1], mais qui leur était probablement antérieur, comme l'on voit.

L'importance qu'y prend le nu est encore un des traits caractéristiques de ces sculptures. Les nus d'Auxerre forment deux groupes : il y a ceux, graciles et charmants, de la *Création*, et il y a trois autres morceaux, moins connus et assez différents ; les deux premiers figurent superposés, à gauche de l'*Histoire de Joseph* : ce sont des dieux païens dont l'un est un Hercule bien caractérisé, et ces deux corps, relativement peu mutilés, sont d'un modelé nerveux et souple que n'eût pas désavoué un orfèvre florentin.

Le troisième se trouve placé dans l'enfoncement de la porte centrale, à gauche, au ras du sol. Heureux les visiteurs du musée de Trocadéro ! Ils pourront étudier tout à leur aise un motif que mon compagnon de voyage, en 1903, dut photographier, étendu littéralement à plat ventre sur le sol, obtenant ainsi la première reproduction qui en ait, je crois bien, jamais été tentée. Ce morceau ne semble, en effet, avoir attiré l'attention d'aucun des historiographes de la cathédrale ; en tout, il est insolite ; la place qu'il occupe n'a reçu aux endroits correspondants des autres portes qu'un décor courant, et c'est avec une véritable surprise qu'on découvre dans ce recoin la svelte figure d'une sorte d'Eros, ailé et nu, étendu sur un tertre où il s'est endormi, la tête appuyée sur ses bras repliés ; un rameau de chêne au feuillage largement traité, dans le coin à droite, équilibre la composition, tandis qu'un lièvre, couché dans le champ du bas-relief, en précise le symbolisme (symbolisme qu'il n'est pas besoin de croire directement emprunté à quelque modèle grec, car les manuscrits nous montrent la persistance de cette tradition iconographique). Mais, quelque anormale que soit à cette place une telle figure, qui témoigne encore de l'ardente curiosité de ces artistes d'Auxerre à l'égard du nouveau et de l'imprévu, elle est bien, par le sentiment délicatement idéaliste avec lequel le nu y est traité, en étroite parenté avec les figures d'Adam et Ève au portail gauche.

Il est un monument d'Italie vers lequel la pensée se reporte irrésistiblement pour le comparer à ces soubassements d'Auxerre : c'est le soubassement de la cathédrale d'Orvieto, lui aussi tapissé entre la fin du XIIIe et le début du XVe siècle, de toute une série de délicates sculptures. Tout d'abord le rapprochement du parti décoratif s'impose, puis le rapprochement iconographique : ici et là les premiers chapitres de la Genèse sont traités dans le même esprit, et les nus y ont la même importance et un charme différent, mais égal. Or, sans qu'on puisse jamais *superposer*, comme on ferait d'un calque et d'un original, un motif italien et un motif français, il est constant qu'à ce moment les analogies abondent entre l'art italien et l'art français, et que c'est la France qui est alors encore en possession de la plus décisive prédominance. Et si quelque chose semble, depuis et y compris les grands Pisans, avoir particulièrement impressionné les Italiens, c'est notre iconographie, ce sont ces thèmes à la fois si rigoureux et si amples dont la France avait fixé les formules. Les médaillons du Campanile reprennent, en effet, en les élargissant, sous la puissante main de Giotto, la donnée des Travaux et des Jours, des Vices et des Vertus, de la Création, qui fleurissaient depuis plus de cent ans sur nos cathédrales : la porte d'Andrea Pisano, au Baptistère, raconte une *Vie de saint Jean-Baptiste*, dont onze motifs sur vingt sont empruntés au même scénario que les bas-reliefs de la cathédrale de Lyon ; les sculpteurs d'Orvieto, dans la Genèse, et aussi dans la représentation du Jugement dernier, mêlent continuellement types italiens et clichés de composition française, tandis qu'avec les clichés de composition passe ça et là quelque chose du sentiment et de l'esprit de nos ateliers.

Remarquons, d'ailleurs, que l'iconographie est peut-être ce qui se colportait le plus aisément d'un pays à un autre, ce qui se communiquait le mieux par échange de dessins ou de manuels, ces manuels dont une récente publication du *Jahrbuch* des musées de Vienne nous fait connaître encore un très curieux spécimen [1].

Or, dans son cours de cette année à l'École du Louvre étudiant précisément la cathédrale d'Orvieto et insistant de nouveau sur ces rapports qu'il avait déjà signalés, M. André Michel a commenté certains textes publiés par Fiumi [2], mais que M. Marcel Raymond [3] n'a pas connus et qui auraient appuyé la thèse, qui lui est chère, des influences de la France sur l'Italie à cette époque.

De ces textes résulte qu'un certain Ramo di Paganello travaillait à Orvieto en 1293 [4], et ce Ramo (un autre texte publié, celui-là, par Milanesi, nous le révèle) venait « *de partibus ultramontanis* ». Or, qu'étaient-ce que les régions *ultramontaines* pour des Italiens de ce temps, sinon la France ? D'autre part Vasari nous dit que Niccolo Pisano, revenant de Naples en Toscane, s'est arrêté à Orvieto avec « *alcuni Tedeschi* », et « *tedescho* » pour Vasari c'est *gothique*, et *gothique* alors, c'est français. M. André Michel, procédant à une minutieuse analyse de style, tendait donc à attribuer à quelque Ramo di Paganello la partie supérieure du pilier des *Prophètes* d'Orvieto, où se décèlent quelques souvenirs français, et, pour les mêmes raisons, à un « disciple de Giovanni ayant voyagé en

1. E. Mâle, *Le Renouvellement de l'Art par les Mystères à la fin du XIVe siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, mars, avril et mai 1904).

1. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, tome XXIII ; J. von Schlosser, *Zur Kenntnis der kunstlerischen Ueberlieferung im spæten Mittelalters*.

Il s'agit d'une sorte de portefeuille pliant à quatorze compartiments, enfermé dans une gaîne de cuir destinée à être portée à la ceinture et contenant une série de *modèles* de têtes humaines et animales. L'auteur date ce curieux recueil des débuts du XVe siècle et l'attribue à l'école de Cologne.

2. Fiumi, *Il duomo d'Orvieto e i suoi restauratori*. Rome, 1891, gr. in-4°.

3. Marcel Raymond, *Histoire de la Sculpture florentine*, t. I. Florence, Alinari, 1897, in-4°.

4. Fiumi, *ouvr. cité*, p. 3, 90 et suiv., 171, 307-310.

France » la partie supérieure du pilier de la *Vie du Christ* à partir de la *Présentation au Temple* jusqu'au *Noli me tangere*, ainsi que le pilier de la *Genèse* jusqu'à l'*Expulsion du Paradis*, et une partie du pilier du *Jugement*.

Quoi qu'il en soit des nuances de détail et des déterminations de date, pour le moment très difficiles à préciser, il est certain que l'atelier d'Orvieto plonge ses racines dans un sol composé, pour partie, d'éléments français, et ces éléments français d'alors, les nouveaux moulages du Trocadéro nous permettent d'en étudier, sur un magnifique exemple, toute la richesse et toute la fécondité.

Louise PILLION.

Les van Eyck et l'Art français du XIVe siècle.

LA peinture française au XIVe siècle est étudiée en France depuis quelques annees avec un intérêt croissant et l'on commence à comprendre quelle a été la part considérable de l'art de notre pays dans les origines du grand mouvement naturaliste du XVe siècle. Certains érudits, il est vrai, nient encore cette influence de la France et dénoncent comme des fantaisies chauvines les travaux de ceux qui la recherchent ; aussi est-il bon de signaler le travail qu'un étranger, le Dr Max Dvorak, vient de faire paraître à Vienne, dans le *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses* (t. XXIV, fasc. 5) où, sous le titre *L'énigme de l'art des frères van Eyck (Das Raetsel der Kunst der Brüder van Eyck)* et à propos de ces peintres, il examine cette question des origines françaises de la renaissance naturaliste et apporte à sa solution des arguments nouveaux.

Pour M. Dvorak, il n'y a pas d'énigme dans l'art des van Eyck, et si l'on a cru longtemps en apercevoir une, s'ils ont semblé apparaître soudain avec un art nouveau et comme miraculeusement créé par le seul effort de leur génie, c'est seulement parce que, sur la foi de la legende qui leur attribuait l'invention de la peinture à l'huile, et trop assuré aussi du néant artistique du moyen âge, on avait négligé d'étudier le milieu où leur art s'était formé; or, ce milieu d'art c'était la France de la fin du XIVe siècle. Tant qu'on ne cherchait leurs origines que dans « les Flandres », l'infinie distance qui séparait leur art de celui de leurs prédécesseurs était bien faite pour surprendre : l'art flamand du XIVe siècle est assez pauvre et ne laisse apercevoir l'aube d'aucune renaissance ; mais les Flandres, qui relevaient politiquement de la couronne de France, dépendaient aussi de la France moralement; elles participaient à sa vie intellectuelle et artistique au même titre que les autres grands fiefs, envoyant à Paris, centre incontesté du royaume, tous les artistes qui ne pouvaient se faire valoir qu'à la cour brillante des Valois, et recevant de la capitale leurs idées, leurs modes et leurs traditions d'art, sans qu'il y ait lieu de distinguer un art flamand plus qu'on ne fait, à ce moment, un art tourangeau ou spécialement normand. Or, l'art français de la fin du XIVe siècle était en pleine vigueur et la transformation qu'on y note à ce moment est capitale.

Dès le troisième tiers du XIVe siècle, les traditions purement nationales et gothiques commencent à être ébranlées et l'on sent, particulièrement dans la peinture, des infiltrations italiennes que les relations avec la cour pontificale d'Avignon expliqueraient en partie ; ces pénétrations italiennes se font de plus en plus fréquentes et c'est, dans les dernières années du siècle, d'une véritable influence qu'il s'agit : les giottesques dominent la peinture française avec leur mode de composition, leurs couleurs, leurs fonds d'architecture, faisant craquer de toutes parts les antiques règles gothiques. Mais au commencement du XVe siècle une sorte de réaction se produit : depuis longtemps les sculpteurs français, à quelque province qu'ils appartinssent, s'étaient remis à l'étude de la nature, et, comme le *Charles V* des Célestins ou le *Philippe le Hardi* à la Chartreuse de Dijon en témoignent, le réalisme avait pénétré les règles traditionnelles ; de même l'observation plus directe de la nature apparaît chez les peintres et, sans rejeter toutes les traditions qui avaient fait la gloire de l'école, sans oublier non plus tout ce qu'ils avaient appris des giottesques, ils y ajoutent la nouveauté d'un réalisme déjà plein de charme dans sa timidité et son apparente gaucherie : les *Très riches Heures* du duc de Berri sont le plus beau monument de cette époque de transition, et le pas est aisé à franchir entre elles et Hubert van Eyck.

Certaines parties du retable de l'*Agneau* présentent encore, malgré un réalisme de plus en plus fort, des souvenirs évidents de la tradition gothique : ce sont ces parties que M. Dvorak donne à l'aîné des deux frères, à Hubert. Au contraire, d'autres morceaux du retable sont totalement exempts de la règle gothique, du canon traditionnel ; la nature y est vue sans intermédiaire, et l'imitation en est à la fois d'une sincérité absolue et d'un art merveilleux : il appartenait à Jean van Eyck de porter à sa perfection, dans les parties les plus complètes du retable, qui sont les siennes, cet art que son frère avait reçu de ses prédécesseurs et qui, agrandi, mais non point créé de toutes pièces par son génie, devait renouveler la conception artistique de tout l'Occident.

La thèse de M. Dvorak nous paraît expliquer mieux qu'aucune autre la genèse de l'art des van Eyck. Ils ont travaillé en Flandre parce qu'au XVe siècle la richesse s'était déplacée et que la cour des ducs de Bourgogne avait, en suite des malheurs de la guerre anglaise, éclipsé celle des rois de France ; mais les origines de leur art ne peuvent être cherchées que dans l'art du XIVe siècle, et celui-là dans tout le Nord, aussi bien dans les Flandres que sur le Rhin, était français dans son esprit et dans ses traditions ; les van Eyck les ont reçues et se les sont assimilées ; c'est le fond sur lequel leur génie s'est développé logiquement. Tout cela est expliqué avec une abondance d'information et une richesse d'arguments que nous ne pouvons que signaler ; mais il était bon de noter pour les lecteurs français cet important travail, l'un des plus suggestifs assurément qui aient été publiés sur cette question des véritables origines de la Renaissance, dont Courajod avait esquissé l'histoire [1].

R. KŒCHLIN.

La séparation de l'Église et de l'État.

LE projet de séparation de l'Église et de l'État, s'il rencontre dans les consciences une indifférence effrayante au point de vue de l'avenir religieux de la France, a le don d'inquiéter vivement les artistes qui vivent de l'Église et les fervents de l'art ancien.

L'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, par la plume de son secrétaire perpétuel M. Perrot, s'est adressée au ministre de l'Instruction publique pour dénoncer la gravité des périls que

1. Extrait du *Courrier de l'Art*.

crée la loi projetée pour la conservation des antiquités nationales, et au nom du 72e Congrès d'archéologie convoqué à Beauvais, M. E. Lefebvre-Pontalis s'est associé à cette démarche, en ces termes :

Paris, le 15 juin 1905.

Monsieur le ministre,

Au moment où le 72e Congrès organisé par la Société française d'archéologie va s'ouvrir dans la ville de Beauvais, je tiens à m'associer à la lettre en date du 2 juin dernier, qui vous a été adressée par M. G. Perrot, au nom de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

En dehors des monuments historiques, un très grand nombre d'églises rurales, avec leurs statues, leurs chapiteaux, leurs pierres tombales, leurs mobiliers et leurs vitraux, présentent un intérêt capital pour l'histoire de notre architecture nationale. La liste des édifices classés par la loi de 1887 ne comprend même pas le quart des églises romanes, gothiques et de la renaissance qui attirent à la fois les archéologues et les touristes.

Or, l'article 11 de la loi sur la séparation des Églises et de l'État, voté par la Chambre des députés le 9 juin dernier, prévoit cinq cas de désaffectation des églises sans se préoccuper de leur caractère artistique et du sort éventuel de leur mobilier. Je tiens à me faire l'interprète des vœux de mes confrères en insistant sur l'utilité de soumettre toute demande de désaffectation à la Commission des Monuments historiques, en même temps qu'au Conseil d'État, afin de ne pas laisser dénaturer l'aspect extérieur et intérieur d'une église ayant une valeur archéologique.

Notre Société, fondée par M. de Caumont en 1834, et reconnue comme établissement d'utilité publique, a pour but spécial la conservation des anciens monuments de la France. Elle a dépensé plus d'un million pour les préserver de la ruine et pour les faire mieux connaître par des excursions archéologiques et par des descriptions scientifiques.

Les études archéologiques ont droit à votre sollicitude au même titre que toutes les branches de la science, et le patrimoine artistique de la France doit être garanti contre des actes de vandalisme qui auraient un caractère légal. Notre Société, qui compte 750 membres, vous serait très reconnaissante des mesures que vous prendrez pour mettre toutes nos richesses monumentales à l'abri des périls qui pourraient les menacer.

Veuillez agréer, Monsieur le ministre, l'expression de mes sentiments les plus respectueux.

Eugène LEFÈVRE-PONTALIS,
Directeur de la Société française d'archéologie.

Plusieurs sociétés d'archéologie, notamment l'*Académie de Reims* et la *Société archéologique* du Midi de la France, se sont émues et ont émis des vœux pour que la loi ne modifie pas la destination ancienne des monuments religieux et du mobilier des cultes, et le rende inaliénable. Le *Touring-Club* a aussi exprimé ses alarmes en haut lieu.

D'autre part un groupe de personnalités notables s'est réuni à Paris dans le but de constituer une Ligue nationale des industries en péril. Une importante séance a été tenue sous la présidence de M. Breudat, assisté de MM. Lameire et Gandin, peintres, et Poussielgue-Rusand, orfèvre. M. Stanislas Ferrant a exprimé les angoisses qui étreignent ceux qui envisagent la destruction dont les monuments religieux sont menacés par la loi sur laquelle délibère la Chambre. « Il est à craindre, a dit M. Ferrant, que ni les principes, ni la raison ne prévalent. »

« Que dit l'article 2 ? *La République ne reconnaît ni ne subventionne aucun culte. Tout budget d'État, de département, de commune relatif au culte est supprimé.*

« A-t-on compris dans cet article le budget relatif aux édifices ? Oui. Cet article nous a mis en garde ; aussi M. Gaudin vous a-t-il dit que les artistes, architectes, entrepreneurs, industriels, s'étaient alarmés, et qu'ils avaient formé une Ligue dans le but de signaler aux députés et au Gouvernement les articles qui pouvaient compromettre la loi.

« Art. 10. — *Les édifices anticoncordataires servant au culte, chapelles, églises, cathédrales, évêchés, séminaires, etc., et objets mobiliers les garnissant, restent propriété de l'État et des communes.*

« Est-ce juste ? Ces édifices sont-ils tous les œuvres des municipalités ? ont-ils été payés par les budgets publics ? édifices antérieurs ou postérieurs au Concordat ont été, pour la plupart, construits par des associations, des fabriques qui avaient reçu des sommes souvent considérables, à titre conditionnel, en échange de fondations pieuses, messes perpétuelles, sépultures, dans les églises ou chapelles, *ex voto*, inscription des noms des donateurs, etc., et l'on veut que ces églises et les objets qui les garnissent deviennent propriété d'État. Si l'on veut en être les maîtres, qu'on ait recours à l'expropriation.

« L'application d'une loi ainsi conçue donnerait lieu, à n'en pas douter, à des revendications nombreuses, à d'innombrables procès.

« Si vous voulez une loi loyale, une loi d'affranchissement, supprimez cet article ou amendez-le de façon que tous les droits soient respectés.

« L'article 11 précise : *Les communes, départements, devront consentir aux associations cultuelles des locations de cinq ans, et de dix ans pour les cathédrales. Les réparations locatives seront à la charge des associations, et, en cas de résiliation, les associations ne pourront se prévaloir des articles 1720 et 1721 du Code civil.*

« Ce qui veut dire que les associations auront à leur charge les grosses réparations, ou tout au moins ne pourront exiger, comme c'est de droit commun, d'être au moins closes et couvertes, et garanties de l'écroulement de tout ou partie de l'édifice loué.

« Serait-ce un contrat sérieux ?

« Pendant nombre d'années, l'association aurait fait toutes les petites et grosses réparations, et, grâce à l'article 32, il suffirait qu'il ait été tenu dans ledit édifice un discours, soi-disant contraire à l'ordre établi, pour que cette association fût expulsée.

« Ce serait monstrueux.

« Art. 12. — *Après l'expulsion, les communes, les départements sont libres de disposer des locaux, soit pour les louer, soit pour les vendre.*

« Dans ces conditions, les églises, temples, synagogues, ne trouveront pas de locataires ; aussi je vois le péril grandir. Qu'adviendra-t-il lorsque ces édifices seront sans locataire, et s'il est interdit aux communes de les entretenir ? C'est la vente des églises, c'est la disparition des chefs-d'œuvre de notre art national.

« M. Ferrant estime que la loi ne peut établir ce droit de vente, car toute personne qui aurait édifié tout ou partie

d'un édifice, sous condition d'emploi déterminé, aurait le droit de s'y opposer. Il n'est pas possible que la loi sanctionne de pareilles dispositions.

« L'article 26 *interdit l'apposition de tout emblème religieux sur des édifices ne servant pas au culte.* C'est à bref délai la destruction assurée de ces calvaires, croix, statues délicieuses et touchantes images de nos grands artistes imagiers des siècles passés, car si un malfaiteur vient à les détériorer, on ne pourra les restaurer. Nous demanderons aux ministres, aux députés, la suppression de cet article, qui consacre la destruction de tant de chefs-d'œuvre de notre art national.

« L'article 32 *édicte la résiliation de la location s'il a été tenu dans l'édifice, par un membre du culte, une invitation à résister au Gouvernement ou à armer les citoyens les uns contre les autres.*

« Ainsi l'on ira espionner ce qui sera dit en chaire, peut être même dans le confessionnal. Qui décidera où commence, où finit une manifestation contraire à l'ordre public? Suffira-t-il d'une critique, d'un arrêté préfectoral pour voir imposer une résiliation du bail?

« Si un tel article était voté, il faudrait s'attendre dès le lendemain à voir se tarir une source importante de travail.

« Il est des choses qu'on ne peut constater sans en rire ; telle est celle-ci : il est dit à l'article 37 que l'article 67 de la loi de 1884 est supprimé ; or, cet article vise l'entretien des casernements de gendarmerie. Il en résulterait que les gendarmeries ne pourraient plus être réparées. On entrevoit ce brave gendarme allant demander asile à son curé, qui, lui, serait à l'abri dans un presbytère qu'il serait tenu d'entretenir à ses frais.

« Envisageons maintenant le côté matériel.

« Les édifices du culte, ne trouvant pas et ne pouvant pas trouver de locataires, seront abandonnés ; c'est la ruine, et n'étant plus entretenus, on voit se tarir une source de travail dont j'ai tâché de supputer l'importance.

« Le journal *l'Aurore* a publié un article où il estime que les industries du bronze, de l'orfévrerie, des orgues, du mobilier d'église, etc., donnent lieu, à Paris, à un commerce de 109 millions, et de 25 millions en province. Ces industries occuperaient 40,100 ouvriers.

« Dans le bâtiment, on ferait 80 millions de travaux, occupant de 30,000 à 40,000 ouvriers.

« Il résulterait de l'application de la loi un chômage de 233,000 ouvriers. Je crois ces renseignements exagérés. J'ai pu voir, en consultant les dossiers des adjudications, qu'il fallait tabler sur 200 millions de travaux par année et 60,000 ouvriers employés.

« Je crois devoir faire ressortir, de plus, qu'une grande partie de ces 200 millions de travaux sont payés par les fabriques, qui reçoivent des dons de pieux et généreux donateurs.

« Nous aurions manqué à notre devoir si nous ne nous étions pas alarmés.

« *Comment parer aux graves conséquences que nous venons de signaler?*

« Vous pensez peut-être que l'amendement Augagneur, voté par la Chambre, donne toute satisfaction, puisque l'État fait don à titre gratuit des édifices aux associations cultuelles. Je ne saurais pourtant l'accepter.

« Admettons que les églises, cathédrales, etc., soient le patrimoine de l'État, ce qui n'est pas démontré ; je trouverais fâcheux que ces biens devinssent la propriété des associations cultuelles, car je ne puis avoir la certitude que, dans un plus ou moins grand nombre d'années, ces associations ne deviendront pas schismatiques ; elles détiendraient alors les propriétés établies sous condition expresse de l'exercice du culte catholique, par exemple.

« Et puis, au point de vue artistique, j'entrevois un grand danger.

« Il faut que les édifices consacrés aux cultes restent la propriété de l'État et que la jouissance perpétuelle en soit donnée à des associations cultuelles bien définies. Les articles 10, 11, 12 du projet de loi seraient remplacés par un article unique, où il serait déclaré que les édifices des cultes restent la propriété de l'État ; que l'État en concède la jouissance perpétuelle aux associations cultuelles, à condition de les entretenir et de ne procéder à aucun travail d'agrandissement, d'embellissement, de restauration, de décoration, que sous la surveillance et la direction des architectes diocésains.

« On assurerait ainsi la sécurité des associations cultuelles ; on ferait renaître la confiance ; la situation serait améliorée et deviendrait plus brillante. Si vous me le permettez, j'ajouterai que ce serait une séparation loyale [1]. »

Un amendement, qui a pris place dans le texte de la loi, invite le Gouvernement à compléter et même à étendre le travail de classement commencé en vertu de la loi sur les Monuments historiques. Ce principe a été adopté. Mais il a une conséquence nécessaire, qui a été indiquée avec précision par M. Aynard : c'est l'augmentation des crédits affectés jusqu'à présent aux monuments historiques.

Pour les objets mobiliers, le Gouvernement embarrassé par l'absence d'un inventaire exact de nos richesses, a eu recours à une de ces mesures extrêmes qui, pour tout sauver d'un coup, bravent les petits inconvénients. La loi de séparation classe d'un coup tous les objets mobiliers et fixe un délai de trois ans pour déclasser ceux qui seront jugés sans intérêt.

*
* *

Voici une première conséquence de la loi qu'on prépare : Le Conseil de fabrique de l'église St-Julien, en présence du projet de loi sur la séparation, vient de renoncer à la construction de cette nouvelle église et de décider de rendre l'argent aux souscripteurs [2].

La moralité de l'Art.

L'INCIDENT du *Faune mordu* à l'Exposition de Liége a mis en évidence l'exorbitante prétention de l'art libre. Le bon sens et l'honnêteté se sont révoltés devant la prétention des amateurs de lubricité, qui, non contents de suivre librement leurs goûts et leurs affections, veulent imposer à tous le spectacle de ce qui les délecte seuls.

1. Ce résumé de la conférence de M. Ferrant est emprunté à *L'Architecture*.

2. L'*Indépendant de l'Orne* du 4 mai.

L'attention publique a été vivement attirée sur la question de l'immoralité de l'art, qui a trouvé non seulement ses praticiens habiles et si dilettanti, mais encore ses apôtres et ses défenseurs. L'immoralité présentée comme inhérente et essentielle à l'art, telle est la thèse de M. Paulham dans la *Revue philosophique*, et ce n'est pas sans un talent digne d'une meilleure cause qu'elle est soutenue.

La vie morale, selon ce sophiste, c'est la vie systématisée en complet accord avec ses conditions d'existence ; l'art au contraire, c'est la vie artificielle, harmonisée en dehors du système de la vie, et dans le sens de nos désirs. Il remplace une réalité qui nous froisse par une fiction qui nous plaît. L'art accueille, de par sa nature, les sentiments et les idées que les convenances sociales compriment. L'art est donc essentiellement indépendant et hostile à la morale.

— M. Georges Legrand répond dans la *Revue néo-scholastique*. S'appuyant sur les lumineux enseignements de Mgr Mercier, il montre que la morale et l'art sont distincts non dans leur fin, mais seulement dans leur point de vue. L'art diffère de la vie, mais sans y contredire. Bien plus, l'art a une tendance universellement constatée à exprimer les idées et les sentiments du milieu et du temps où il se développe.

Nous renvoyons le lecteur à l'intéressant article de M. Legrand, dont nous ne pouvons reproduire ici les arguments philosophiques. Mais nous trouvons dans la même Revue une appréciation de M. l'abbé A. Thiery sur Constantin Meunier, que nous tenons à reprendre dans nos colonnes. Par un puissant contraste avec la conception des coryphées de l'art libre, les lignes qui vont suivre font resplendir la vérité, tout en glorifiant notre sculpteur belge.

Constantin Meunier.

J'aime fort cette déclaration d'un maître français : « Je donnerais toutes les sculptures contemporaines pour la sculpture belge et tous les sculpteurs belges pour Meunier. » Sous sa forme de familiarité outrancière, c'était une conviction pratique, puisqu'à ce moment le monde s'occupait plus des œuvres de Meunier que de n'importe quel autre artiste. La grande camaraderie des artistes prenait l'église de Meunier pour la célèbre exposition du champ de Mars ; et en même temps que lui venaient les honneurs, la médaille d'or et la rosette de la Légion d'honneur, le musée officiel du Luxembourg ne cessait de faire des achats d'œuvres du maître belge au point de constituer une sorte de galerie Meunier.

Ces exceptionnelles apothéoses d'outre-frontière ne « débelgisaient » pas le cœur du maître bruxellois. Passe encore, se disait Meunier, de placer hors du pays des cargaisons de produits moyens, mais il est dur de se résigner à céder à un pays étranger l'œuvre capitale. Elles étaient de la patrie et pour la patrie, ces quatre frises cyclopéennes qui, par des industries de chez nous, dramatisent le travail ; il y avait certes à hésiter, il y avait le séduisant pont d'or sur lequel on voulait faire franchir le détroit ; puis, le site était sympathique : l'emplacement offert était au milieu d'un monde d'ouvriers et d'une ville de fabriques modèles ; et enfin, pour bon couronnement du monument, on aurait le Christ appelant le regard pour résumer la gloire du travail, et synthétiser en un cimier les gloires des quatre frises latérales. De ces frises au couronnement, du souffrant ouvrier humain au souffrant ouvrier divin, il y avait une transition aimée et heureuse, que l'artiste avait déjà franchie bien des fois, et toujours à plein cœur avec un succès réel, en des œuvres religieuses, poignantes de maîtrise et de grandeur.

Malgré toutes ces tentations, la mort frappe l'artiste en possession encore de son suprême espoir d'édifier chez nous l'œuvre suprême. Que fera notre pays ? Aura-t-il la bonne et sainte pensée de réunir la série complète des œuvres du maître ? Voudra-t-il au moins s'assurer du chef-d'œuvre, le monument du travail? Lui destinera-t-il une place en l'édifice national de Koekelberg ? Nous n'avons pas à trancher ces questions. Bornons-nous à souhaiter que les compétents y répondent, et que leur réponse soit un cordial oui. Pour nous, occupons-nous seulement de la portée de ces œuvres glorieuses.

***

Je ne veux point tenter cette œuvre sibylline qui consiste à deviner par les œuvres les pensées de l'artiste. Je me défie à trop juste titre de la sagacité des interprétations. Je veux encore moins retrouver dans les œuvres des préoccupations de pensée et de symbole. Grâce à son talent, Meunier échappait aux généralités : il était assez bon artiste technique pour n'être ni idéaliste ni symboliste : rendre la beauté de chaque métier lui suffit. Ce qui lui importe, c'est l'individuel, l'arrangement de chaque œuvre, la beauté de chaque travail.

Je me rappelle avoir assisté à une conférence où un raisonneur, le sénateur socialiste Picard, essayait de déduire de considérations générales les œuvres de Meunier. Je n'oublierai jamais la surprise et le parfait bon sens avec lesquels le maître sculpteur souriait d'un air d'incrédulité à l'audition des théories, qui, d'après le maître avocat, avaient soi-disant animé sa verve sculpturale. L'artiste considérait avec curiosité l'ami qui avait transformé en pièces à thèses ses simples drames artistiques.

En réalité, l'œuvre de Meunier a d'autant plus d'influence, qu'il était conscient de la portée de tout son labeur : ce n'est pas une philosophie sans philosophe : jour par jour, étude par étude, Meunier l'a consciencieusement pensée. Pour juger son œuvre et pour juger celle des autres, Meunier fut critique d'art et, par-dessus tout, esprit curieux, lecteur des livres du jour, auditeur des conversations intéressantes, aussi bon appréciateur de la nature qu'interprétateur de l'art. Juger tout et tous profondément, impartialement, patiemment, se rendre compte, jauger encore, étudier encore, se pénétrer des choses, tous ces soucis l'absorbaient si impérieusement que, pour revenir à sa pensée, il aurait réduit le plus possible le soin du procédé de labeur. Il simplifiait judicieusement son faire très sobre : comme, disait-il, un écolier qui bâche un peu son devoir à la diable pour revenir à son jeu, ou mieux encore comme un inventeur qui, pour mieux se donner le temps d'étudier les perfectionnements œuvre le plus sommairement possible les pièces de son appareil.

L'œuvre célèbre traduit bien ce qu'a été Meunier : un travailleur persévérant et dévoué. Ce que Meunier a

rendu magistralement, c'est le monde qui travaille patiemment et obstinément au labeur professionnel, qui se donne entièrement et toujours, sans retour, sans autre préoccupation possible, comme sans affres ni révolte, dans une absorption totale de tout l'homme livré à la besogne jusqu'à présenter une magnifique unification de tout l'être moral et physique dans une attitude d'artisan professionnel.

Pour peindre, Meunier aurait pu employer un plus grand nombre de tubes de couleur différents, il aurait pu fignoler l'Espagne joliette au lieu de peindre de bitume une Espagne vraie, telle qu'elle travaille : les cigarières, les processions, les mules éventrées et les torréadors. Il aurait pu agrémenter ses modèles de casques galbeux et d'oripeaux qui sont conventionnellement de mise dans les ateliers. Il aurait pu sculpter impeccablement les détails, comme on peignait le détail accessoire des commandes au temps où il était initié au métier de peintre d'histoire et de dessinateur de vitraux.

J'avoue que cela a agacé et étriqué sa géniale impatience et son envolée de pensée. Tout son art est fait d'observation comprise : ce sont des comptes rendus de vie, telle que se vit la vie humaine. Un sujet n'a pas de notation exclusive par la couleur ou par la glaise. Une observation peinte devient aussi bien thème sculptural ; elles sont toutes deux expressions identiques d'un trait de réalité qui vit dans son imagination ou son souvenir plus que de geste et de vision. Meunier, par exemple, à vingt ans, découvre la beauté du geste d'un vigoureux moissonneur qui, d'un effort magnifique, couvre à chaque pas le sol d'une lourde jonchée d'épis : en une journée, sur le terrain, le pinceau du jeune homme note trois esquisses du moissonneur. Quarante ans après, ce sont ces pochades qui, retrouvées, forment l'esquise du gigantesque bronze intitulé « les Faucheurs », œuvre capitale de sculpture exécutée par un vieillard mais ébauchée jadis dans le faire administratif d'un adolescent.

Armand THIERY.

Monument Bethune.

LE 4 mai, a été inauguré dans l'église de Marcke près de Courtrai, la plaque commémorative à la mémoire du baron Jean Bethune, par les confrères de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, dont le baron Bethune fut longtemps le vénéré président.

Une messe solennelle a été célébrée par M. le chanoine Delvigne, vice-président de la Gilde, dans la belle église paroissiale de Marcke, dont les proportions élégantes et le mobilier plein de dignité et de convenance accusent si bien le talent de l'illustre artiste. Cette église, construite ainsi que son mobilier sur les dessins de feu le baron Bethune, peut être considérée comme la dernière œuvre du maître. Le chanoine Delvigne a fait remise à M. le curé de Marcke de la plaque funéraire en bronze du défunt, encastrée dans le mur à gauche de l'autel de la Vierge, contre lequel reposent, à l'extérieur, dans le cimetière, les restes mortels du grand chrétien.

Cet ouvrage, exécuté par M. Wilmotte de Liége, sur les dessins de M. Stockman, de Gand, a été généralement admiré. On y voit représentés, à droite de la Vierge portant l'enfant Jésus, saint Thomas et saint Luc, patrons de la Gilde. A gauche, le baron Bethune dans l'attitude de la prière présenté, comme dans les monuments votifs du moyen âge, par son patron, S. Jean-Baptiste, à la Reine du ciel. A droite, les patrons de la Gilde, S. Thomas portant le modèle d'une église, S. Luc traçant sur la toile le portrait de la Vierge Mère. Toute la composition est inspirée par la simplicité chrétienne en même temps que par un sentiment artistique pénétré des bonnes traditions.

Sous cette composition, nous lisons l'inscription suivante :

« *Sodalitas artis christianae provehendae sub auspiciis SS. Thomae et Lucae Praesidi suo dilectissimo desideratissimo Johanni Baroni Bethuni die XVIII Junii A. D. MDCCCLXXXXIV defuncto piae recordationis monumentum poni curavit.* »

Au lunch offert par les barons Bethune aux amis et admirateurs de leur vénéré père, divers discours furent prononcés : par le baron Bethune, gouverneur de la Flandre Occidentale et président actuel de la Gilde, par M. Joseph Casier, son trésorier, par M. Cuypers, d'Amsterdam, cofondateur de la Gilde créée à Maestricht en 1863 et par Dom Jules Jonckheere.

Catacombes romaines.

On lit dans le *Bien Public :*

LORSQUE, de Saint-Paul hors les murs, le pèlerin veut se rendre directement à Saint-Sébastien hors les murs, il s'engage dans un petit chemin des plus pittoresques qui porte le nom de Voie des Sept-Églises.

Avant le premier kilomètre, il rencontre une vaste *tenuta*, occupée par M. Serafini. C'est là que des affaissements de terrain amenèrent la découverte d'une catacombe nouvelle dont les premières fouilles durant l'été dernier présentèrent tout de suite le plus vif intérêt. C'est le cimetière de Comodile.

La Commission d'archéologie sacrée entreprit des travaux d'exploration et de soutènement. Jeudi dernier fut inaugurée la nouvelle crypte cimitérale des saints Félix et Adauctus, martyrs de la persécution de Dioclétien.

Le *Collegium cultorum Martyrum* s'était chargé de la cérémonie religieuse. Son *magister*, Mgr de Waal, recteur du *Campo santo* teutonique, célébra la sainte messe. Puis le baron Kanzler, président de la Commission d'archéologie sacrée auquel revient, avec Mgr Wilpert, l'honneur des découvertes en ce cimetière, expliqua dans une

conférence française les principaux monuments trouvés jusqu'ici dans cette catacombe.

Le soir, le professeur Marucchi fit une seconde conférence, après laquelle une procession se déroula dans les galeries, au chant des litanies des saints.

Illuminée pour cette circonstance, la catacombe laissait voir de précieuses peintures à fresque, qu'on fait remonter au sixième siècle. Elles représentent les saints locaux, Félix et Adauctus, dont les noms sont inscrits au-dessus de leurs portraits dans deux peintures votives, l'une offrant le sujet traditionnel de la donation des clefs à saint Pierre. Une autre fresque, aussi bien conservée, est consacrée à sainte Émerite : et cette fois, le nom d'Adauctus est remplacé par les derniers mots de l'inscription : *Cujus nomen Deus scit* ; on connaît en effet la légende : sous le nom d'Adauctus était honoré un saint martyr dont les fidèles eux-mêmes, témoins de son supplice, avaient ignoré le véritable nom.

Relevons encore dans la galerie principale du cimetière de Comodille, un vaste tombeau, disposé, contrairement à l'usage, perpendiculairement à la paroi, et dont l'inscription carrée, ou peut-être la *transenna*, était surmontée d'un fronton triangulaire orné de peintures; puis de nombreuses galeries avec les *loculi* encore intacts; une foule d'inscriptions aux dates consulaires beaucoup plus récentes que celles qu'on attribuait jusqu'ici aux dernières « dépositions » dans les catacombes. Enfin, plus fréquemment aussi qu'ailleurs, les tablettes de marbre qui ferment les tombeaux sont composées de tablettes ayant antérieurement servi, mais qu'on a brisées en deux ou trois morceaux, replacés ensuite à l'envers, où l'un avant l'autre, comme dans l'inscription de sainte Philomène.

Très souvent, dans ce cimetière de Comodille, reparaissent le nom et les symboles épigraphiques de saint Paul et des personnages qui se rattachent à l'apôtre des nations, comme sainte Thècle. Ce fait, et la proximité de la basilique Ostienne permettent de penser que peut-être il y avait communication entre cette catacombe et l'hypogée même de la basilique. C'est un des points intéressants qui seront éclaircis par la continuation active des fouilles.

* * *

Fermes monacales. — Il y a deux mois nous parlions à cette place (v. p. 212) des abbayes-fermes établies dans le XIIe siècle dans les dunes de Flandre par les Bénédictins, et nous reproduisions les dessins de la belle grange de Ter Doest, ainsi que les données historiques recueillies au sujet de cet établissement par MM. V. Fris et A. Heins. Nous trouvons dans le *Bulletin des métiers d'art* la reproduction d'un monument de l'architecture rurale flamande ; c'est une partie de la grange de l'ancienne ferme monacale dite *Alex-huusen* près de Nieuport ; elle paraît remonter au XVIe siècle, et nous rappelle encore les grandioses constructions cisterciennes (1).

* * *

On lit dans *L'art sacré :*

Depuis deux années, *Chartres* et les environs sont mis au pillage par des brocanteurs à l'affût de l'art ancien. Des marchands habitant la ville pilotent partout les antiquaires parisiens pour leur indiquer les coups. Cet état de choses n'a fait qu'empirer depuis les décrets d'expulsion des congrégations. On nous signale, chez un marchand de Chartres, la grande croix de cimetière de l'église du village de l'Eure, fer forgé du XVIe siècle. Comment ces choses peuvent-elles se produire ?

* * *

On nous écrit de Poitiers :

L'État a décidé de couvrir d'un édifice en style mérovingien l'hypogée-martyrium découvert par le P. de la Croix et de déblayer à nouveau tout le monument si intéressant du VIe ou VIIe siècle. L'exécution de ce projet n'est plus qu'une affaire de temps.

On discute ici et l'on conteste beaucoup la restauration du donjon du palais des Comtes d'Aquitaine (tour Maubergeon) par M. Magne, lequel a publié un in-folio avec gravures, pour présenter sa solution. D'aucuns trouvent étrange la toiture et massif le couronnement prévus pour compléter l'étage et demi existant de cet édifice, qui est de tous les châteaux bâtis par Guy de Dommartin, le plus orné et le plus gracieux, peut-être le spécimen le plus beau de l'architecture des palais de la fin du XVIe siècle.

* * *

Bruxelles. — La construction du nouveau chœur à l'église du Sablon, à l'angle des rues de la Régence et Bodenbroeck, est pour ainsi dire terminée. On commencera, au mois de septembre, la réfection du grand portail, rue de la Régence, que de mauvais plaisants anonymes avaient fait démolir en partie, il y a quelques années par des ouvriers qu'ils avaient embauchés à cet effet.

* * *

Le pluviale d'Ascoli. — Nous avons relaté naguère (2) l'odyssée de la chape d'Ascoli Piseno,

1. A ce propos, réparons un oubli. Nous avons, dans notre dernière livraison, résumé un articulet du *Bulletin des Métiers d'art*, sur les restaurations de Notre-Dame de Bruges, sans indiquer la source. Nos excuses à l'excellente *Revue*, notre jeune consœur.

2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 435.

aussi précieuse par sa valeur artistique que par son origine. Elle date du XIIIe siècle ; c'est un don du pape Nicolas V (Jérôme d'Ascoli), et M. Pierpont Morgan l'a payée 300,000 lires, bien qu'elle ait perdu les perles qui la rehaussaient et qui ont été vendues pour payer une contribution de guerre sous Napoléon. On sait que, disparue un beau jour de la cathédrale qui la possédait depuis six siècles, elle fut retrouvée dans la collection du milliardaire américain par M. W. Herrera de Bruxelles. M. Morgan fut magnanime : sur la réclamation du Cardinal Vannutelli, il renvoya l'inestimable pluviale... simplement enveloppé dans un bon papier goudronné sans autre emballage, formant un paquet ficelé en croix... non recommandé. C'était peut-être le meilleur moyen de dépister les voleurs. La nouvelle de l'enlèvement du pluviale avait été le signal d'un *tolle* unanime des habitants d'Ascoli ; son retour fut accueilli par une allégresse sans bornes, et une explosion de reconnaissance pour M. Pierpont Morgan, dont le nom ne périra pas dans la mémoire des Ascoliens.

Eglises nouvelles.

N érige à Nancy une église du Sacré-Cœur dont la coupole (le Sacré-Cœur semble un vocable prédestiné aux coupoles) sera surmontée d'une statue en fonte du « Christ avec le Sacré-Cœur » haute de 4^m,50. Encore une de ces statues égarées sur les tours et faisant office d'amortissement. Tel est le progrès du goût, et notre fidélité aux saines traditions chrétiennes ! Dans chaque main que le Christ tient écartées sera placée une ampoule électrique ! le Cœur sera également illuminé. C'est la féerie dans le culte. Triste !

***

Ostende.— La nouvelle église de St-Pierre et de St-Paul, que M. l'architecte Delacenserie achève d'ériger, avec les différentes espèces des belles pierres du pays, dans le style du XIIIe siècle, est un des plus importants monuments religieux modernes. Nous le ferons connaître à nos lecteurs dans son ensemble et ses détails. Nous voulons signaler aujourd'hui un côté splendide de cette œuvre, savoir l'ensemble complet de ses vitraux.

Comme nous le disions récemment, la Belgique possède une pléiade d'artistes verriers capables d'orner pareil monument d'une riche parure dont restent dépourvues la plupart des églises anciennes et modernes ; et parmi eux il faut placer hors pair Messieurs Ladon et Casier. Le premier se distingue par un talent original et un style personnel remarquables, le second par la fidélité avec laquelle il maintient les fortes traditions médiévales restaurées par feu Bethune. Ces deux artistes ainsi que M. J. Dobbelaere de Bruges se sont partagé cette entreprise considérable, et, par ce que nous en avons pu constater, ils s'en acquittent de manière à faire le plus grand honneur à l'école gothique de Belgique.

Nous avons pu voir dans les ateliers de M. Ladon quelques importants spécimens de la riche vitrerie qui rehaussera bientôt l'église ostendaise. Elle se caractérise par une vigueur de trait extraordinaire et par un coloris harmonieux et puissant, des tons plutôt sombres mais vibrants, patinés à l'instar des vitraux séculaires. Les personnages de haute taille, et les riches baldaquins qui les abritent, se détachent en clair sur les fonds. Les figures, de grand style, noblement dessinées en leur riche costume, offrent un ton général argentin ; une lumière blanche vibre à travers les traits vigoureux et les ombres fortement accusées. Grâce à la vigueur du dessin, l'ensemble garde, en dépit d'un énergique modelé, l'allure harmonieuse de la composition en plate peinture. Ce n'est pas l'effet de mosaïque transparente de beaucoup de vitraux du XIIIe siècle, mais un effet équivalent et plus moderne, obtenu par une sorte de tamisage lumineux de lumière blanche et colorée filtrant à travers des surfaces un peu foncées, car il n'y a pas un pouce carré qui ne soit pas travaillé par l'artiste à l'aide de dessins serrés produisant des effets puissants de translucidité.

L'ensemble des vitraux à fournir par MM. Ladon et Casier constitue une vaste composition iconographique.

Dans les sept lancettes du sanctuaire, sont figurées en deux étages les scènes suivantes, qui rappellent les actes de la Rédemption et les miracles du Christ (1).

Tentation au Désert.	Pierre disciple du Christ.	Jésus et la Samaritaine.	Le Christ en Croix.	Le Christ des Simons dit le Pharisien.	Résurrection du fils de la veuve de Naïm.	Résurrection de la fille de Jaïre.
Jésus au milieu des Docteurs.	Jésus chasse les marchands du Temple.	Les noces. de Cana.	Le Sacrifice d'Isaac.	Jésus guérit la belle-mère de S. Pierre.	Guérison du serviteur du centurion.	Délivrance du possédé muet et aveugle.

1. M. J. Casier est chargé d'exécuter les vitraux de la chapelle du fond, la grande verrière figurant l'Arbre de Jessé, le vitrail représentant le Mariage de la Ste Vierge et la Sainte Famille ainsi que le vitrail collatéral sud retraçant les actes et la vie de saint Paul. Les autres constituent le lot de M. Ladon.

Aux fenêtres basses du chevet, l'on voit :

La Transfiguration.	L'Annonciation.	La Visitation.	La Nativité.	La Présentation de N.-S. au temple.	L'Adoration des Mages.	La Fuite en Égypte.	Le Sermon sur la montagne.

Aux flancs du chœur :

Côté de l'Évangile.				Côté de l'Épître.			
S. Barthélemy.	S. Philippe.	S. Paul.	S. Pierre.	S. Jean.	S. Jacques.	S. Mathieu.	S. Thomas.

A la face orientale du transept :

Grisailles.	S. Thomas.	S. Jacques.	S. Simon.	S. André.	Grisailles.

La grande verrière du transept sud :

Le Serpent d'airain.	Les Disciples d'Emmaüs.		Le Couronnement de la Ste Vierge.	La Mort de S. Joseph.

La grande verrière du transept sud représentera comme dans beaucoup de cathédrales, l'arbre de Jessé avec, en dessous, les prophètes qui ont annoncé la venue du Sauveur ainsi que Esther et Judith, figures prophétiques de Marie. Celle du croisillon nord, la dernière scène de la Résurrection, et quelques saints dans le bas. Les fenêtres latérales des pignons auront pour sujets :

Côté sud.			Côté nord.	
La Famille de la Ste Vierge.	La Ste Famille de Nazareth.		Melchisédech présentant le pain et le vin.	La manne dans le désert.

Les fenêtres du mur occidental et du transept seront seulement garnies de grisailles.
Il en sera de même la claire voie.
Dans les bas-côtés, seront représentés les sujets suivants, que nous énumérons dans leur ordre à partir du transsept.

Côté de l'Évangile.

S. Paul devant l'Aréopage.
— ressuscitant un jeune homme.
— sur le chemin de Damas.
Saul gardant les vêtements des lapidateurs de S. Étienne.

Côté de l'Épître.

Remise des clefs à S. Pierre.
S. Pierre marchand sur les eaux.
La pêche miraculeuse.

La chapelle des fonts aura cinq verrières qui représenteront :

La guérison d'un lépreux baigné dans le Jourdain.
Le baptême de Corneille par S. Pierre.
— de N.-S. par S. Jean-Baptiste.
— par S. Philippe de la reine d'Éthiopie.
Le paralytique guéri dans la piscine probatique.

Enfin dans la grande rose de l'Ouest le Christ sera figuré entouré des signes du zodiaque (1).

Varia.

La question des minutes notariales est de la plus grande importance pour les études des anciennes œuvres d'art ; des documents de l'espèce ont révélé quantité de marchés et de noms d'artistes, et l'on peut encore espérer y faire bien des découvertes. Le malheur est qu'il est souvent malaisé d'en prendre connaissance. Une loi devrait décréter que ces minutes seront déposées aux archives nationales. Or, cette idée vient d'être adoptée par un membre du Sénat ; espérons qu'elle fera son chemin.

* * *

L'Union centrale de l'Art décoratif vient d'ouvrir les portes de son musée, installé au Pavillon de Marsan. On sait que l'*Union centrale* est un

1. Nous avons fait la description en supposant l'église orientée, ce qui n'est malheureusement pas le cas.

établissement national d'enseignement de l'art appliqué. Dans l'esprit des hommes à l'initiative de qui elle doit son organisation, elle est destinée à faciliter aux amateurs et surtout aux professionnels l'étude des objets décoratifs où notre art, de tout temps, a excellé. La Bibliothèque si précieuse qui est ouverte près du musée donne, depuis longtemps déjà, la faculté de connaître les œuvres par les livres, par les dessins, par la photographie ; le musée donnera les œuvres elles-mêmes, et, à mesure qu'il vieillira, il ne manquera pas de développer ses collections.

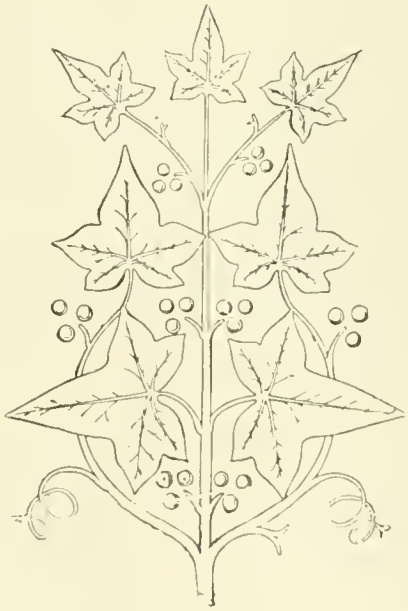
*
* *

Jean Bourdichon. — M. P. Durrieu vient de découvrir à Londres un manuscrit contenant des miniatures dues au même pinceau que celles d'Anne de Bretagne, c'est-à-dire celui de Bourdichon, un des plus fameux maîtres peintres dont l'Angleterre ne possédait aucune œuvre. M. Durrieu publie sa découverte dans la *Chronique d'Art* (1). Nous en extrayons les indications suivantes :

Le manuscrit en question est un livre d'Heures d'assez petit format, dont les 117 feuillets mesurent environ 145 millimètres de hauteur sur 96 millimètres de largeur. Le texte est transcrit d'une écriture courante française de l'extrême fin du XVe siècle ou des premières années du XVIe siècle. En tête du volume est un calendrier romain approprié au diocèse de Tours. Puis viennent les morceaux suivants : Extraits des quatre Évangiles ; — Heures de la Vierge ; — Psaumes de la Pénitence ; — Heures de la Croix ; — Vigiles des Morts ; — La Passion ; — Commencement des Heures du Saint-Esprit, dont la fin manque. Il n'y a aucune marque de provenance ancienne.

Les miniatures illustrant les différents offices liturgiques reproduisent les sujets qui sont traditionnels en pareil cas dans les habitudes de la librairie française de l'époque. Certaines d'entre elles, où les figures ne sont pas vues plus bas que les genoux, sont, sauf le format sensiblement réduit, exactement du même ordre que les peintures des *Heures d'Anne de Bretagne*, auxquelles elles ressemblent de tous points par les particularités de dessin, de couleur et de facture. Nous trouvons notamment, dans deux miniatures représentant, *L'Annonce aux bergers de la naissance du Christ* (f° 33 du volume) et *Le Christ fait prisonnier au jardin des Oliviers* (f° 90), les mêmes effets de nuit et de reflets de lumière, avec la même manière de modeler les figures au moyen de hachures d'or, que nous offrent les deux pages consacrées aux mêmes scènes tant dans les *Heures d'Anne de Bretagne* que dans les *Heures d'Aragon*. Je citerai encore, comme miniatures où le style personnel de Jean Bourdichon se révèle le plus sûrement, celles qui montrent : *Saint Jean l'Évangéliste ; L'Annonciation ; La Vierge glorieuse ; Le roi David priant*, en armure de guerre (délicieux fond de passage) ; *Job*, *La Pentecôte*.

1. 1905, p. 164.



Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES.

Reliquaire.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

48me Année. — 5me Série.

Tome I (LVe de la collection).

5me livr. — Septembre 1905.

Les Insignes de la Compagnie de Charité pour les secours aux pauvres et aux prisonniers à Liége.

LE reliquaire que nous reproduisons planche VI offre la forme, très populaire au moyen âge, particulièrement dans les régions mosanes et rhénanes, connue sous le nom de *Caput S. Johannis in disco*, dont il existe encore un certain nombre d'exemplaires. Le riche trésor de l'ancienne collégiale de Saint-Servais à Maestricht possède deux de ces têtes de saint Jean-Baptiste. L'une, de dimensions réduites, est un joli travail en argent doré qui appartient à l'art du XIVe siècle ; mais le chef du saint Précurseur est aujourd'hui séparé du bassin, sur lequel il était placé à l'origine et qui a disparu en 1798. Le second exemplaire, sculpté en bois peint et doré, en demi-ronde bosse, date du XVIe siècle ; il offre beaucoup d'analogie avec le travail que nous allons étudier.

La peinture, également, s'est à maintes reprises emparée du motif du *Caput S. Johannis in disco;* il s'en trouve une au palais de l'Art ancien à l'Exposition de Liége et, dans l'un de ses récents fascicules, le *Burlington Magazine*, reproduisait un panneau du peintre italien, Antonio da Solario, inspiré par le même thème, où l'artiste s'est attaché à orner de riches détails l'orfévrerie du vase en forme de ciboire qui contient la tête du Saint; le vase est monté sur un pied divisé par un nœud très décoré. Le chef du Saint est d'ailleurs entouré d'un nimbe.

Cette peinture fait partie de la collection de M. Humphry Ward, à Londres. Nous noterons en passant qu'elle est, comme le reliquaire que nous reproduisons, datée de l'an 1508.

Saint Jean-Baptiste, encore plus peut-être que son homonyme l'évangéliste, a de tous temps été l'une des figures les plus populaires de l'hagiographie chrétienne. Pré-

curseur du Christ, prédicateur de son règne inauguré par les austérités de la pénitence, il apparaît dans les saints Évangiles, entouré de la triple auréole du prophète, de l'apôtre et du martyr. Prophète, il lui a été donné d'annoncer, au moment où elle se réalisait, la venue du Rédempteur sur la terre, lequel à son tour, a voulu sacrer son précurseur par la sentence : « Entre ceux qui sont nés de la femme il n'y en a pas de plus grand que Jean-Baptiste. » (Matth., XI, 2.)

Ces paroles ont eu un écho souvent répété dans la dévotion populaire et dans l'art qui lui a servi d'expression.

Saint Jean-Baptiste a été élu pour patron par un très grand nombre de villes célèbres comme de localités modestes; par une multitude d'associations, de confréries et d'œuvres chrétiennes de toute nature. Il est patron de Florence, d'Amiens, d'Avignon, de Besançon, de Breslau, de Clèves, de Cambrai, etc. ; il est patron des agneaux, contre la foudre, des tailleurs, contre l'épilepsie. Les baptistères sont placés sous son vocable. Il l'a été notamment par la « *Compagnie de charité pour le secours des pauvres et des prisonniers* », à laquelle appartient le reliquaire que nous reproduisons.

Cette association, sur laquelle nous donnons quelques détails, a été instituée à Liége, au commencement du XVIIe siècle, donc assez longtemps après la date de notre *Caput S. Johannis in disco.* Mais ne succédait-elle pas à quelque autre confraternité qui avait pour objet l'exercice d'une charité de même nature ? Je suis disposé à le croire bien qu'une information documentée à cet égard fasse défaut.

Le Père Cahier qui, à l'occasion, n'était pas fâché de mêler une pointe d'ironie à sa science, nous apprend qu'à Liége, saint Jean-Baptiste était le patron des « Oiseliers »; « peut-être, ajoute le savant jésuite, à cause de la prison où mourut le Saint, après avoir passé presque toute sa vie loin des villes. Car je ne pense pas que les Liégeois ont songé aux ailes qui lui sont prêtées par l'art de l'Église grecque. » Sans doute, les Liégeois ne se sont pas préoccupés des caractéristiques du Saint dans l'art grec, mais les successeurs des « Oiseliers », de même que ces derniers, n'auraient-ils pas adopté saint Jean-Baptiste comme Saint tutélaire des pauvres prisonniers, assimilant ceux-ci aux oiseaux en cage que la mort seule, le plus souvent, délivre de la captivité ?

Quoi qu'il en soit, on en est toujours à se demander pourquoi, quelque nombreuses qu'aient été les dévotions dont le saint Précurseur a été l'objet, et la multitude de tableaux et d'œuvres plastiques qui retracent sa vie et sa mort de martyr, l'art ait choisi avec prédilection la forme de reliquaire que nous avons sous les yeux ?

Une tête coupée, déposée sur un plateau, ne semblerait pas précisément un objet dont l'art puisse tirer un parti avantageux pour la dévotion. On ne peut guère y associer des idées d'allégorie ou de symbolisme. Elle a sans doute été adoptée et répandue parce qu'elle rappelle de la manière la plus claire, la plus saisissante, la mort du martyr.

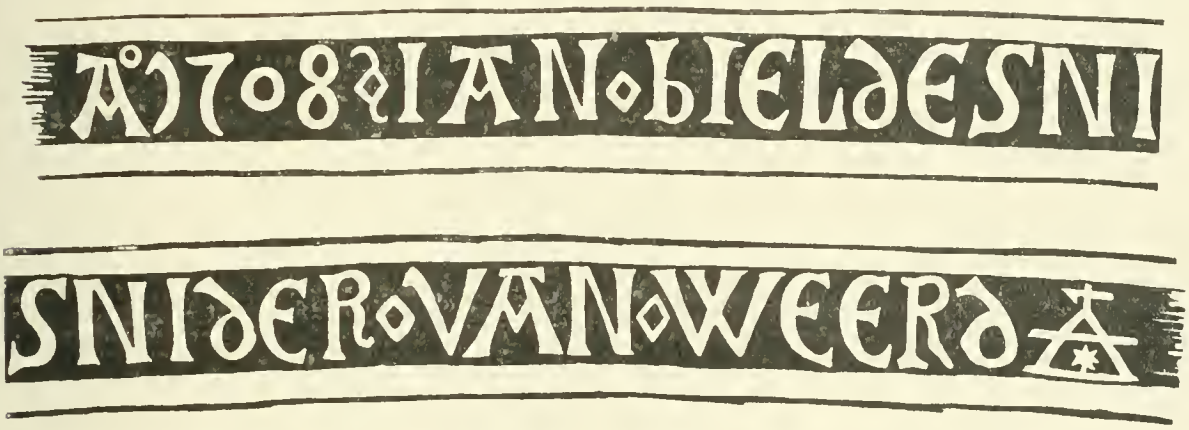
L'exemplaire que nous reproduisons est resté inconnu, déguisé et caché qu'il était par le barbouillage de couleurs à l'huile, renouvelé de temps à autre pour cause de propreté, et il n'a été remis en lumière qu'à l'occasion de l'Exposition de Liége, où l'on voulait le faire figurer.

C'est en réalité un travail remarquable par lui-même, mais plus intéressant encore parce que, étant signé et daté, il révèle le nom d'un imagier du XVe siècle, resté complètement inconnu.

La sculpture, qui porte bien le caractère de la première renaissance, est en haut relief, demi-ronde bosse, à peu près de grandeur naturelle; le diamètre du bassin formant disque est de 46 centimètres. La planche que nous donnons dispense d'une description minutieuse. L'expression de la tête est d'une grande noblesse ; la chevelure également, dont les mouvements, comme les mèches bouclées de la barbe, traités avec beaucoup d'art, sont disposés de manière à remplir l'espace que dans le disque, formant nimbe, l'artiste avait pour cadre.

L'inscription que nous donnons,se trouve au bord du plateau, elle est taillée en creux autour du marli, et fait connaître que le tailleur d'images, Jan de Weerd, a fait ce travail l'an 1508.

Ce sont là des indications qui existent assez rarement sur les sculptures de cette époque; il importe de les recueillir. L'inscription n'a été retrouvée que grâce au travail par lequel les couches successives de couleurs à l'huile qui déshonoraient et rendaient méconnaissable l'œuvre primitive, ont été enlevées. Dans le barbouillage général qui la couvrait, le creux des lettres



comme les profondeurs de la sculpture, avaient disparu, de même qu'on avait fait disparaître, en les bouchant au moyen de morceaux de carton, les trois creux taillés dans le marli,destinés à recevoir des reliques, et ménagés dans la partie plate, extérieure du bassin.

C'est seulement après l'enlèvement des couches successives de couleur et des masticages barbares, que l'on put reconnaître et rétablir l'œuvre dans son état primitif.

Il restait heureusement des traces assez nombreuses de la peinture et des dorures anciennes, pour procéder en toute sécurité à cette restauration. Tout le bassin qui, comme nous l'avons fait observer, forme une sorte de nimbe à la tête du Saint, était doré en or bruni ; le visage était peint en carnation avec discrétion et en lui laissant son caractère plastique ; les boucles de la chevelure et de la barbe étaient peints en terre de Sienne, rehaussées de fines dorures qui, suivant les ondulations, en accusaient les saillies. Cette peinture avec ses rehauts d'or avait pour objet de donner au reliquaire tout son accent, son expression, en lui conservant tout son aspect sculptural.

Cet intéressant travail figure au palais de l'Art ancien à l'Exposition universelle de Liége, où il a été envoyé avec plusieurs

insignes et deux autres bassins de même nature, l'un sculpté et l'autre peint, par une Confrérie populaire dans cette ville, connue sous le nom de la Compagnie de Charité pour le secours des pauvres et des prisonniers.

Le lecteur ne sera peut-être pas fâché de trouver ici quelques renseignements sur les origines et l'histoire de la « Compagnie de Charité pour le secours aux pauvres et aux prisonniers » à laquelle appartiennent d'ancienne date les insignes et le reliquaire dont il vient d'être question.

Au début du XVIIe siècle, un geôlier — la compassion est de tous les états — frappé de l'état d'abandon, des souffrances et souvent du dénuement extrême des détenus confiés à sa garde, chercha à soulager les misères physiques et morales que, chaque jour, il avait sous les yeux. Afin d'y porter remède il plaça au pied de l'escalier conduisant à la porte de la prison du grand mayeur, un tronc avec cet écriteau faisant appel à la commisération des passants : « Pour Dieu, faites l'aumône aux prisonniers. »

Des âmes charitables, touchées de cet appel, applaudirent à cette initiative du geôlier. La compatissance est parfois contagieuse ; bientôt sept bourgeois de la ville se réunirent ; ils se donnèrent la mission de visiter régulièrement les prisonniers et de recueillir des aumônes pour leur venir en aide. Ils formèrent ainsi un noyau qui devait se développer, grossir avec le temps ; ainsi se constitua une association qui, devenant nombreuse, prit une organisation déterminée.

Le 6 décembre 1624, le prince-évêque Ferdinand de Bavière lui donna un règlement. Il plaça la Compagnie sous la protection de saint Jean-Baptiste, et en fixa la constitution. Deux membres dignitaires ou maîtres, avaient l'obligation de visiter régulièrement les prisons de la ville sur lesquelles ils avaient le droit d'exercer une sorte de surveillance et de contrôle. Ils devaient veiller à la nourriture et au couchage des détenus, dans ce qui était nécessaire, et tout en leur donnant des secours matériels, ils avaient aussi à leur prodiguer les conseils et les consolations dont leur triste condition avait besoin. L'un des devoirs les plus pénibles, mais aussi des plus impérieux, était d'accompagner au lieu du supplice les condamnés à mort et, de veiller ensuite à ce que le corps des suppliciés reçût une sépulture convenable.

La révolution de la fin du XVIIIe siècle qui supprima la principauté de Liége et sa constitution, respecta celle de cette modeste Confraternité. Comme autrefois, ses membres ont accès aux prisons de la ville, et, en distribuant des secours aux détenus ils leur prodiguent des consolations et s'efforcent par de bons conseils et des recommandations, de les ramener, au sortir de la prison, aux devoirs d'une vie régulière. A l'expiration de leur peine, la Confrérie cherche encore à leur procurer un emploi et du travail, afin de mettre le détenu libéré à l'abri des tentations et des rechutes. Souvent aussi, la famille des prisonniers est secourue pendant la détention de ceux qui en étaient les soutiens.

Après une sorte de noviciat, le confrère est reçu membre de la Compagnie. La cérémonie a lieu le premier dimanche d'octobre, en l'église de Saint-Barthélemy, aujourd'hui l'église de la Compagnie. Au cours de cette sorte d'initiation solennelle, le nouveau membre prête serment de ne rien détourner des ressources qui lui seraient confiées. Le régent et le co-régent sont élus par leurs confrères.

La Compagnie s'impose l'obligation de ne recourir à aucun subside des pouvoirs publics, et à vivre exclusivement de la charité privée. A cette fin les membres vont collecter périodiquement de porte en porte, et l'étranger à la ville est parfois surpris de voir des citoyens à l'air aisé, cossu et digne, l'escarcelle à la main, solliciter l'aumône, même dans les rues. Il peut les voir, notamment le dimanche, pénétrer dans les cafés, où généralement, ils sont accueillis par la foule des consommateurs de toute opinion, avec sympathie et déférence. On les voit aussi, le jeudi pendant la la semaine sainte, à la porte des églises, solliciter l'aumône des visiteurs.

La Confrérie des pauvres prisonniers a également des devoirs religieux à remplir. Le régent et les membres assistent à la procession de la cathédrale, revêtus de leurs insignes et précédés du massier ou varlet, portant le bâton ou la masse surmonté d'un groupe représentant la décollation de saint Jean-Baptiste, leur illustre et vénéré patron (1).

Jules Helbig.

1. Nous devons les renseignements sur «la Compagnie de Charité pour les secours des pauvres et des prisonniers» de Liége, à M. Joseph Brassinne, sous-bibliothécaire de l'Université de Liége, dont le père est actuellement régent de la Compagnie.

Le palais *della Lana* et le tabernacle *della Tromba* de Florence.

I

LORENCE, très attachée au régime monarchique, a conservé le respect des anciennes institutions républicaines dont elle a été en possession jusqu'en 1532, époque de l'établissement de la Principauté, par les armées de Charles-Quint.

La cité vient de donner une nouvelle preuve de cet attachement aux souvenirs du passé.

L'antique palais della Lana a été restauré. A la cérémonie d'inauguration, qui a eu lieu au mois de mai, ont assisté S. M. la reine Marguerite et S. A. R. le comte de Turin.

La Lana était l'un de ces *Arti* qui ont réellement gouverné la République depuis la fin du XIIe siècle.

Le nombre des *Arti* a varié; en général ils étaient vingt et un, dont sept majeurs et quatorze mineurs.

Ils comprenaient toutes les professions et tous les métiers, depuis les juges et les notaires, jusqu'aux bouchers et fripiers.

Les *Arti* nommaient leurs consuls ; parmi ces consuls étaient choisis les Prieurs, qui, sous la présidence du Gonfalonier de Justice, formaient la Seigneurie, pouvoir législatif et exécutif de la République ; ce régime, le plus démocratique et le plus chrétien qui fut jamais, car dans ses actes il ne séparait pas la religion de la patrie, ne fut modifié momentanément qu'aux époques de dictature : aucun noble ne pouvait être admis dans une de ces corporations dont tous les membres devaient effectivement occuper une profession ou un métier.

Les *Arti*, en tant qu'associations professionnelles, s'administraient comme ils l'entendaient. Les plus riches possédaient des palais, des églises, des hôpitaux, des villas.

La Lana et la Calimara étaient extrêmement prospères.

La Lana s'adonnait aux industries de la lana ; la Calimara, ou les *mercanti*, ne fabriquait pas de tissus de laine, mais elle importait les tissus manufacturés à l'étranger, les perfectionnait et les réexportait.

Les deux corporations ont occupé jusqu'à 20,000 personnes sur une population de 100,000 environ.

Les divers métiers qui travaillaient pour la Lana et la Calimara, formaient chacun une *universita* particulière ; ces associations n'avaient aucun droit politique et ne s'occupaient que de leurs intérêts professionnels; pour la laine il y avait l'*universita* des tondeurs, des foulons, etc. (1). Ces universités avaient une importance plus ou moins grande ; les teinturiers, par exemple, étaient très riches ; ils possédaient de nombreux immeubles pour exercer leur industrie, avaient des hôpitaux et des maisons de retraite pour les membres de la corporation, des églises et des chapelles, et même un hôpital où étaient recueillis les malades sans distinction d'origine.

1. C'est par erreur que plusieurs écrivains français ont donné le nom de Palais des Cardeurs de laine à l'édifice qui nous occupe ; il n'appartenait pas à une *universita* mais à l'ensemble des chefs de l'industrie de la laine.

La chute de la République fit naturellement perdre aux *Arti* leurs droits politiques ; ils ne furent plus que des corporations professionnelles et en 1770, ils furent supprimés même nominalement et remplacés par une Chambre du Commerce, des *Arti* et manufactures.

Les *Arti* ont contribué à la floraison des arts dans une mesure efficace ; ils ont commandé des ouvrages à Giotto, Jacopo da Casentino, Andrea Pisano, Ghiberti, Verrochio, Gerini, Angelico, Donatello, Pollaiulo, Robbia, Botticelli, Lippi et à d'autres artistes célèbres ; la République leur ayant donné le patronage d'édifices religieux et hospitaliers, ils ont contribué à l'édification du Baptistère de Saint-Jean, du sanctuaire d'Or San Michele, de la cathédrale de Sainte-Marie des Fleurs, de l'hôpital des Innocenti, pour ne citer que les principaux de ceux qui n'ont cessé d'être bien entretenus jusqu'à nos jours.

Peu de leurs propres palais ont été, après la chute de la République, l'objet de soins assidus, quelques-uns ont disparu, d'autres ont été presque abandonnés.

La Lana avait construit son palais en 1308, au centre de la cité, tout près de l'oratoire d'Or San Michele. C'était un édifice carré, crénelé, de belles proportions, conçu dans l'esprit de l'architecture florentine qui réunissait la force à l'élégance.

En 1772, il fut donné à l'église d'Or San Michele ; en 1890, il fut acheté par le Municipe de Florence et cédé, quelques années après, à la Société Dantesque italienne.

Cette Société a pour but de donner des lectures et des commentaires de l'œuvre du divin poète ; elle est organisée dans les principales villes du royaume, et poursuit avec succès son patriotique programme.

Le palais était alors en un triste état ; on l'avait converti en logement et en magasins, on avait abattu des créneaux, aveuglé des fenêtres, pratiqué des ouvertures ; malgré ces mutilations, il avait conservé grand air ; on le voyait peu du reste, mais de récents travaux d'édilité l'ont mis en vue.

La Société Dantesque en entreprit la restauration sans le secours financier de l'État et du Municipe.

Les travaux furent confiés à l'architecte très distingué Enrico Lusini ; cet artiste a conduit la restauration avec beaucoup de talent. Il faut observer qu'il a ajouté à l'édifice un tabernacle qui n'existait pas primitivement ; ceci exige une explication.

II

La République avait édicté une loi spéciale pour la conservation de tout objet d'art, peinture ou sculpture, de toute inscription commémorative, placé sur la voie publique à l'extérieur des immeubles, quels que fussent la destination de ces immeubles et leurs propriétaires : État, commune, entités morales, particuliers.

Ces objets étaient frappés d'une servitude publique et le propriétaire ne pouvait ni les enlever ni les déplacer sans une autorisation spéciale. Au cas où l'immeuble venait à être démoli, l'objet devait être placé sur l'immeuble nouveau, ou à défaut sur un immeuble voisin, et au besoin dans une église du quartier ou contre un édifice public.

Certes c'était là une atteinte directe au droit de propriété, mais la République entendait faire respecter toutes les manifestations publiques inspirées par la piété, la reconnaissance, les souvenirs et aussi par le goût si prononcé à Florence du *decoro publico*.

Tous les gouvernements qui se sont succédé en Toscane ont maintenu cette loi exceptionnelle ; elle est toujours en vigueur.

Elle a été souvent violée et bien des tabernacles ont disparu ou ont été remplacés ; les sculptures par des moulages, les peintures par des copies ; mais enfin, grâce à la loi, un très grand nombre de tabernacles subsistent dans la cité et les environs, et sans elle il est probable qu'il en resterait fort peu.

Le palais della Lana, 1308, restauré en 1905, par M. Lusini. (Photogr. Alinari, Florence.)

Les plus anciens remontent au XIVe siècle, mais il est difficile souvent de les attribuer à tel ou tel artiste ; il y a des probabilités basées sur le style, mais point de certitudes. Cependant pour les peintures on peut nommer sûrement : Antonio Veneziano (1319-1383). Jacopo da Casentino (XIVe s.), Paolo Uccello (1397-1475), Francesco Fiorentino (XVe s.), Lorenzo di Bicci (1370-1428), Filippo Lippi (1406-1469), Domenico

Ghirlandaio (1419-1494), Andrea del Sarto (1486-1531), Poccetti (1542-1642), M. Rosselli (1578-1650), Branzino (1577-1621), Giovanni da San Giovanni (1592-1636).

En sculpture on citera sans crainte d'erreur Alberto di Arnoldo (1361), Donatello (1386-1466), Michelozzo (1396-1472), Luca della Robbia (1399-1492), B. Rossellino (1427-1478), Desiderio da Settignano (1428-1464), Mino da Fiesole (1431-1484), Andrea della Robbia (1435 1525), Verrocchio (1435-1488), Benedetto da Maiano (1442-1497), S. Ferrucci (XVe s.), Giovanni della Robbia (1469-1552), Giovanni Bologna (1521-1608).

Les tabernacles sculptés sont mieux conservés que les peintures à cause de la résistance des matériaux ; on peut les estimer approximativement à 200 sur environ 600 tabernacles qui subsistent, mais il est impossible de déterminer le nombre de ces intéressants monuments qui furent élevés à Florence du XIVe au XVIIIe siècle, époque où ils tombèrent en discrédit.

En peinture surtout, la grande majorité des tabernacles ne fut plus entretenue et tomba en perdition ; la loi n'avait pas prescrit que les propriétaires devaient en prendre soin.

Il devenait temps de remédier à ce triste état de choses (1).

III

Le tabernacle ajouté au palais della Lana par M. l'architecte Lusini, l'a donc été en application de la loi. Il était primitivement dans une rue voisine du palais et s'appelait della Tromba, du nom de la rue.

En voici l'histoire abrégée.

Au XIIIe siècle, avec l'assentiment de la Seigneurie, un tableau fut apposé contre les murailles de cette ruelle et peu après on y construisit un oratoire qui fut appelé Santa Maria della Tromba. L'usage s'établit rapidement d'honorer le tabernacle et de le garnir de cierges; l'*Arte* des médecins et des pharmaciens avait sa résidence tout près ; il se chargea de l'entretien du monument, de maintenir les cierges allumés la nuit et de poster un gardien pour la surveillance. Bientôt en 1361, la Seigneurie investit l'*Arte* officiellement; en 1411, l'évêque de Florence donna licence à l'*Arte* de construire un autel dans l'oratoire et d'y célébrer les fonctions religieuses, sauf à la fête de saint André, patron de la paroisse. Les assistants furent des frères Barnabites, ils reçurent à cet effet une indemnité pécuniaire.

La peinture du tabernacle représentait la Madone et l'Enfant Jésus, entourés d'anges musiciens jouant de la viole et de la trompette, *tromba ;* elle était l'œuvre de Jacopo de Casentino, le peintre qui a décoré de fresques l'intérieur de l'oratoire d'Or San Michele. Après la suppression définitive des *Arti* en 1770, le tabernacle fut abandonné et la peinture déjà en mauvais état fut déposée à l'église de Saint-André ; l'édifice ayant été démoli, la fresque fut mise dans un magasin dont elle vient d'être tirée.

Le tabernacle de la Tromba avait en quelque sorte une spécialité parmi les nombreux tabernacles de Florence.

Un très ancien usage consistait à organiser une procession pour conduire les condamnés à mort de la prison au lieu de l'exécution ; le cortège suivait les rues les plus fréquentées et s'arrêtait à chaque église située sur le parcours pour implorer le pardon des criminels. Le tabernacle de la

1. Notre collaborateur M. Gerspach a fait au Congrès des sciences historiques de Rome, en 1903, une communication sur les Tabernacles des rues de Florence et réclamé une protection efficace en leur faveur.

Tromba était l'un des points d'arrêt et au moment de l'arrivée des condamnés, le prêtre leur présentait le Saint-Sacrement.

L'usage existait encore en 1784.

Il n'a pas été conservé de reproduction graphique du tabernacle de la Tromba, mais au moyen de quelques fragments d'architecture et d'une description écrite, M. l'architecte Lusini a pu reconstituer exactement le monument.

Le Tabernacle della Tromba du Palais della Lana. (Photogr. Alinari.)

Nos reproductions donnent une idée très juste de la restauration du Palais della Lana.

Négligé jusqu'à présent, l'édifice a maintenant pris rang parmi les monuments de Florence, qui en compte tant de remarquables.

Gerspach.

La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(Suite)* (1).

Nativité de Jésus.

JUSQUE vers la fin du XIIIe siècle, les imagiers en sculptant les sujets sur les chapiteaux ou sur le tympan des portes, posaient généralement leurs personnages à même sur le nu de la muraille : ils ne faisaient point de fond, point de décor : tout au plus, pour indiquer la campagne ou l'intérieur d'une maison, dessinaient-ils un maigre arbuste ou une arcature quelconque. — Dans ces conditions, il est difficile de savoir quelle idée exacte ces premiers artistes se faisaient de l'étable où naquit le Sauveur : ils se la représentaient bien pauvre sans doute, à en juger par le mobilier, qui même n'existe pas toujours : c'est un lit bas, où Marie est étendue, à peine recouverte d'un drap (Étampes, XIIIe siècle ; Paris, XIIe siècle) ; l'Enfant est couché sur le pied même du lit (Vézelay, *fig. 3*) ou dans une crèche suspendue au-dessus par on ne sait quel artifice (Paris, Étampes, XIIIe siècle) (2) ; exceptionnellement, c'est un lit partagé, comme une couchette de navire, en deux étages dont le plus élevé est occupé par le Nouveau-Né (Chartres, XIIe siècle, *fig. 4*) (3). Quant à S. Joseph, faute de siège, il se tient debout au pied du lit, appuyé sur son bâton (Étampes, XIIIe siècle), ou, plus rarement, il s'empresse auprès de la Vierge (Vézelay) (1) ; quelquefois cependant il est assis dans un coin et dort (San Zéno de Vérone). — Plus tard, les artistes ont sans doute trouvé une telle simplicité peu digne du Fils de Dieu, et s'éloignant à la fois du récit évangélique et de la vraisemblance, ils se sont plu à donner un certain confort à la

Figure 3. — Porte gauche de la nef de Vézelay.
Linteau : Annonciation, Visitation, Annonce aux bergers, Nativité
Tympan : Adoration des Mages.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1905, p. 217.

2. Parfois aussi l'auge est posée à terre (Paris, XIVe siècle) ou encore elle est remplacée par une corbeille d'osier (Worms, XIVe siècle).

3. De même à peu près : sur le tympan de la porte gauche de la Charité et sur la frise de Montmorillon.

1. De même à l'ancien jubé de Chartres (fin XIIIe siècle) d'après les fragments conservés au musée du Trocadéro.

pauvre étable : c'est un petit bâtiment soigneusement couvert en tuiles (Ulm) [1] où S. Joseph est commodément assis sur un tabouret [2] (Ulm, *fig 5*), Fribourg-en-Brisgau, St-Laurent de Nuremberg (*fig. 6*) [3]; le lit est finement menuisé (Fribourg) et garni d'oreillers (Laon, Nuremberg, Bazas); sou-

Figure 4. — Chartres : porte de la Mère de Dieu.
Linteau : Annonciation, Visitation, Nativité, Annonce aux bergers.
Au-dessus : Présentation.

vent il est entouré de rideaux (Laon, XIIIe siècle) ou même abrité sous un baldaquin (N.-D. de Lépine, XVe siècle); les murs sont tendus d'étoffe, et au plafond est suspendue une lampe ouvragée (Chartres, fin du XIIIe siècle ; Paris, XIVe siècle (*fig. 7*) accessoire ingénieusement choisi pour rappeler que la scène se passe au milieu de la nuit. Mais, tout en changeant l'aspect de l'étable, les imagiers ont toujours conservé le détail pittoresque du bœuf et de l'âne, et l'on s'étonne de rencontrer ces deux animaux dans cet intérieur confortable.

Du reste les artistes de la fin du moyen âge, surtout en Allemagne, se sont ingéniés à varier, à animer leur sujet. Sans doute ils ne nous montrent plus, comme leurs devanciers du XIIe siècle, les deux sages-femmes, Zélémi et Salomé, assistant Marie (Chartres, Étampes) [1] ou même lavant l'Enfant dans une vaste cuve (N.-D. la Grande de Poitiers (*fig. 2*) et peut-être St-Trophime d'Arles) [2] : cet épisode, tiré de l'évangile apocryphe de S. Jacques, avait été rejeté de l'enseignement de l'Église et par suite exclu de la décoration des sanctuaires [3]. Mais, au lieu de nous montrer la Vierge et l'Enfant étendus passivement l'un près de l'autre [4], ils les font agir et, délivrant le petit Jésus du maillot où l'emprisonnaient leurs devanciers (Chartres, XIIe siècle; Chartres, XIIIe siècle) [5], ils lui prêtent les mouvements et

1. Les imagiers allemands paraissent avoir seuls essayé de représenter l'étable vue de l'extérieur.

2. On le trouve exceptionnellement au XIIe siècle sur un chapiteau de Chartres, assis dans un fauteuil.

3. De même à l'ancien jubé de Chartres.

1. A Vézelay, outre S. Joseph, une femme s'empresse au chevet de Marie : ce peut être une des deux accoucheuses, bien qu'en général ce détail n'ait pas été adopté par les imagiers qui suivaient l'inspiration clunisienne. (Voir *fig. 3*.)

2. A Ulm (porte nord, voir fig. 13) un vieillard barbu, qui ne peut être que S. Joseph, verse l'eau d'une bouilloire dans la petite cuve où des femmes baignent l'Enfant : une attitude semblable, si toutefois elle n'est pas le résultat d'une erreur de restauration, témoigne d'un rare oubli des convenances traditionnelles.

3. Cette légende resta néanmoins vivace et nous la retrouvons sur divers tableaux jusqu'au XVIe siècle. — Voir notamment l'intéressant article de M. Helbig sur une « Nativité de Dijon » (*Revue de l'Art chrétien*, 1904, 2e livraison).

4. A Worms (XIVe siècle) c'est uniquement par suite du défaut de largeur de la voussure, que Marie a été représentée exceptionnellement assise, sinon debout, près de la corbeille où repose l'Enfant.

5 De même, à l'ancien jubé de Chartres (fin XIIIe siècle).

souvent la taille d'un enfant beaucoup plus âgé : ils le montrent tendant les bras à Marie (N.-D. de Nuremberg, *fig. 8*) ou répondant à ses caresses et à son sourire (Fribourg-en Brisgau, *fig. 1*) ou bien encore se laissant doucement bercer dans les bras maternels. (Ulm, St-Laurent de Nuremberg, *fig. 6.*)

Parfois aussi, mais plus rarement, d'autres acteurs, descendant du ciel, viennent égayer la pauvre étable et glorifier l'Enfant-Dieu : les anges apparaissent au-dessus de la crèche et chantent en chœur (Paris, XIIe siècle) ou déroulent simplement la banderole où sont gravés les premiers mots du cantique *Gloria in excelsis.* A Fribourg-en-Brisgau (*fig. 1*) ils se mêlent encore plus intimement à la scène : auprès du lit de la Vierge, deux [1] d'entre eux, sortant d'une

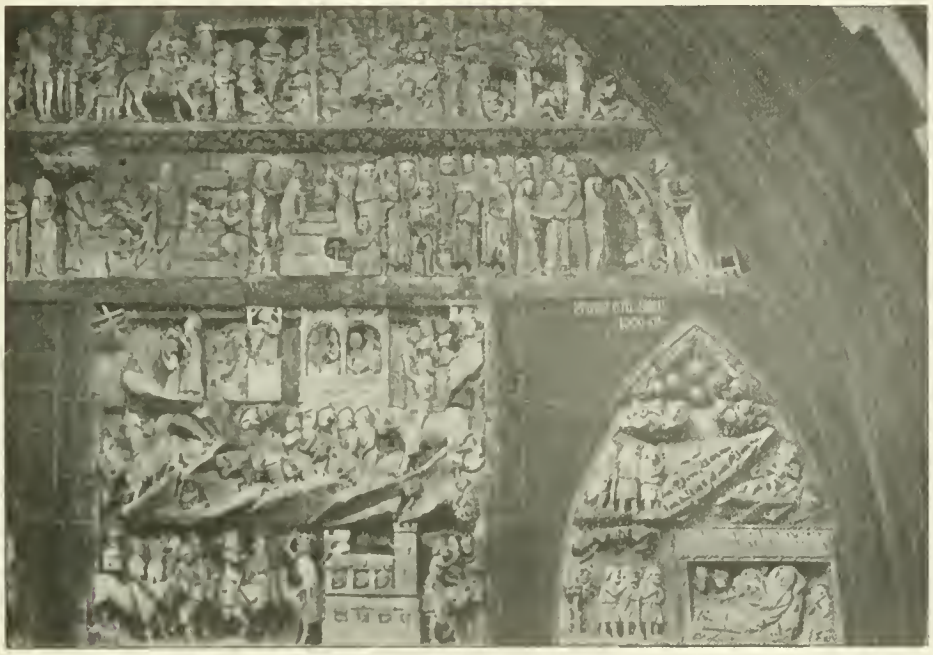


Figure 5. — Tympan de la porte méridionale de la nef d'Ulm (fragment).
A droite : Nativité, Annonce aux bergers ; *à gauche :* Histoire des Mages ; *au-dessus :* Vie de la Vierge.

nuée, balancent des encensoirs, tandis qu'un troisième, au front ceint d'un diadème, se tient debout au chevet et porte respectueusement un lourd flambeau : disposition singulière, rendue plus originale encore par ce fait inexplicable que ces trois anges sont dépourvus d'ailes.

Annonce aux bergers.

Si les célestes envoyés pénètrent rarement dans la sainte étable, ils parcourent en revanche de tous côtés la campagne, éveillant par leur chant nocturne les bergers et leur annonçant la Bonne Nouvelle : tantôt ils se rassemblent, en troupe nombreuse, au plus haut des cieux et appellent de loin les pasteurs (Thann [2], Ulm) [3] ; tantôt un d'entre eux, quelquefois deux, se détachent pour venir, en quelque sorte, parler à l'oreille de ceux-ci (Vézelay, Laon,

1. Celui de gauche a la main brisée, mais on comprend, à son geste, qu'il encensait, comme celui de droite.

2. Le tympan de la porte de Thann a été reproduit et analysé dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, page 385).

3. Voir *fig. 5*.

Chartres, XIIe et XIIIe siècles). — Dans nos écoles françaises, ce tableau, intéressant par lui-même, ne brille généralement pas par l'originalité de la conception : ce sont toujours deux ou trois personnages, vêtus de tuniques quelconques, debout auprès

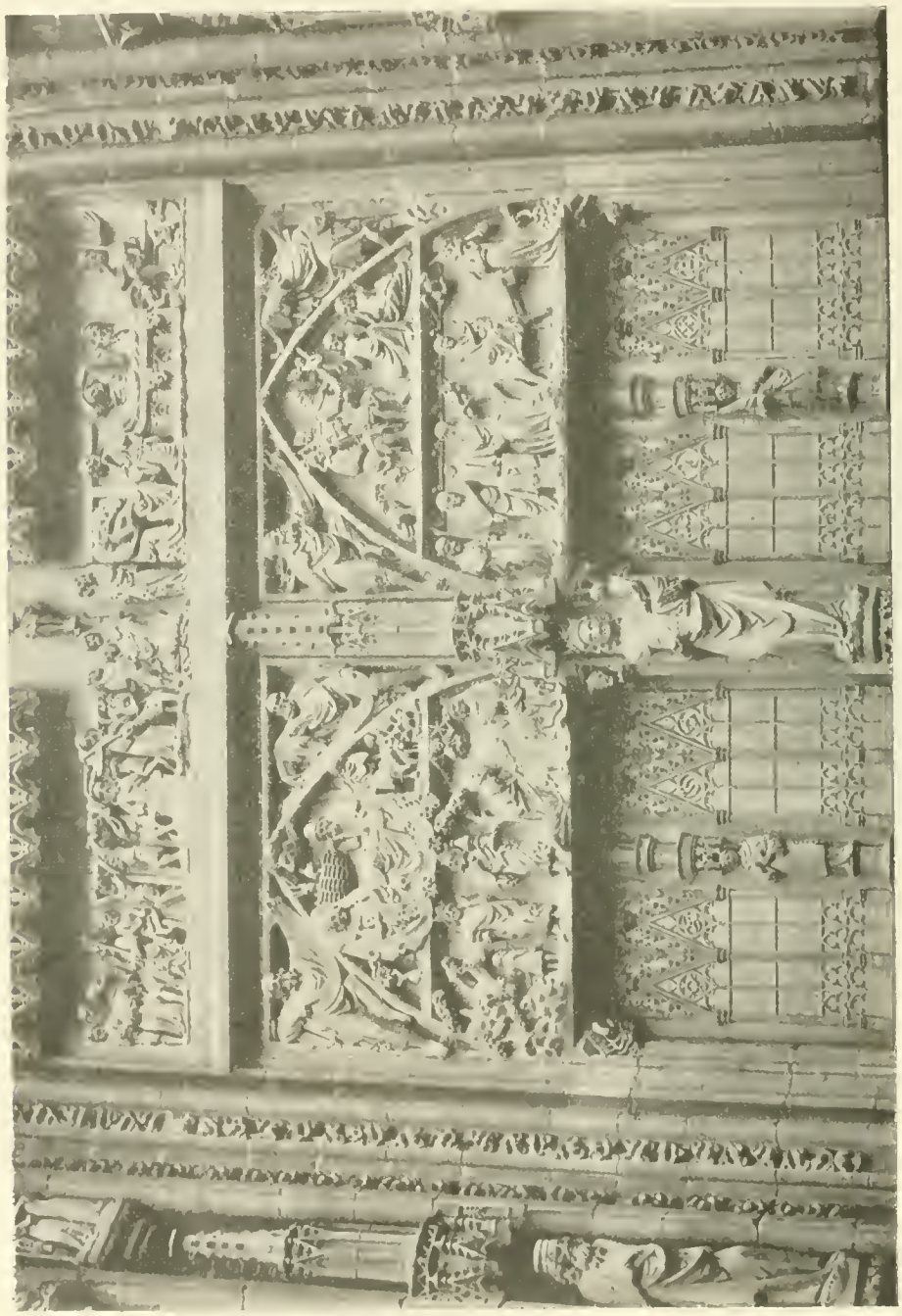


Figure 6 Portail de St-Laurent de Nuremberg (partie inférieure du tympan); *à gauche* : Nativité, Annonce aux bergers, Adoration des Mages; *à droite* : Présentation, Fuite en Égypte, Massacre des Innocents, *au-dessus* : Passion.

d'un minuscule troupeau qui s'entasse souvent dans un coin de la scène sans souci de la vraisemblance ni même de l'équilibre. Les imagiers allemands au contraire ont, surtout au XIVe siècle, traité ce sujet avec une verve extraordinaire : leurs bergers ne

sont plus des figurants d'occasion, ce sont bel et bien des bergers de la Souabe ou des bords du Rhin, chaussés de grosses bottes, vêtus de houppelandes ouatées, coiffés de chapeaux de feutre ou de capuchons [1], qu'ils ont rabattus sur leur tête pour se garantir contre l'humidité de la nuit : celui-ci dormait [2] et s'éveille en sursaut à la voix des anges ; celui-là, déjà debout, discute avec ses camarades sur ce qu'il convient de faire [1] ; un autre souffle dans un cornet pour appeler ses compagnons [2] ; un autre encore semble s'informer auprès de l'ange, avec tout l'aplomb que donne à un honnête berger allemand la jouissance d'une bonne conscience, d'une belle santé et d'un nombreux troupeau ; pour plus de sûreté d'ailleurs, il tient en laisse son dogue fidèle [3]; les moutons cependant vagabondent dans la campagne, et une chèvre se dresse contre un arbuste pour en dévorer les feuilles : tout ce tableau est présenté avec un naturel, une bonhomie aimable que ne peut rendre aucune description. Il semble que les pieux artistes aient voulu mieux indiquer aux fidèles, en prenant sur le vif leurs traits, leur costume, leur démarche, que c'est à eux-mêmes que les anges sont venus chanter, dans la nuit sainte, la consolatrice parole : « Paix aux hommes de bonne volonté ! »

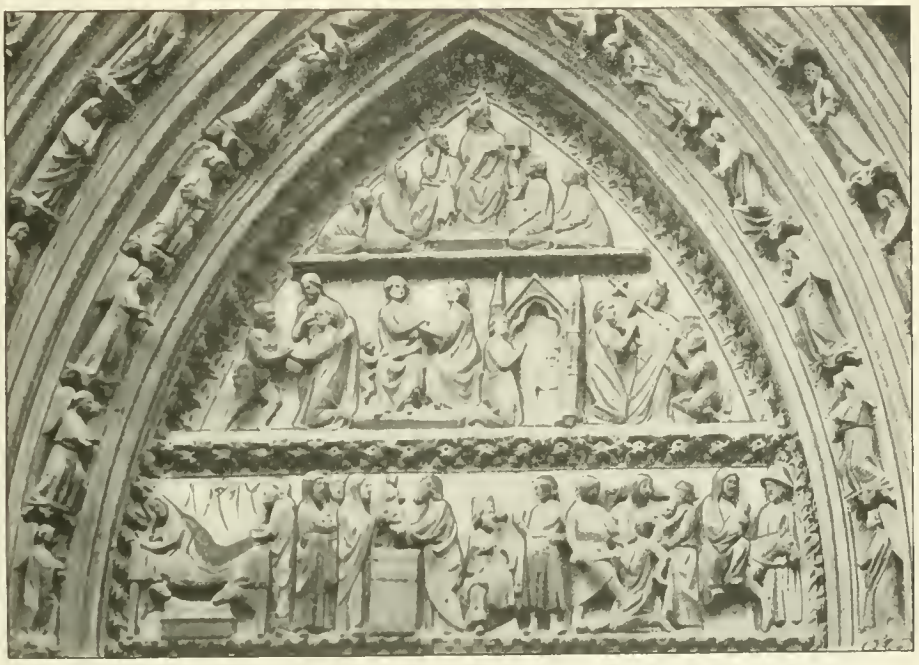


Figure 7. — Notre-Dame de Paris. Tympan de la porte nord dite du « cloître », *Linteau* Nativité, Présentation, Massacre des Innocents, Fuite en Égypte ; *partie supérieure* : Légende du diacre Théophile.

1. Trèves.
2. St-Laurent de Nuremberg *(fig. 6)*.
3. Fribourg-en-Brisgau *(fig. 1)*.

Adoration des bergers.

On pourrait, on devrait même, croire qu'après avoir accumulé complaisamment tant de détails autour de cette scène préliminaire de l'annonce faite par

1. Thann, Ulm *(fig. 5)*.
2. Thann.

les anges, les imagiers vont traiter avec non moins d'amour le sujet qui en forme la conclusion logique, je veux dire l'Adoration des bergers. Eh bien ! chose incroyable, cet épisode si bien fait pour émouvoir la piété des humbles, cet épisode qui, à la fin du moyen âge même a été si naïvement développé dans les vieux refrains des Noëls, semble n'avoir jamais été représenté, à cette époque [1], dans les sculptures des portes d'église. Sans doute, à Ulm *(fig. 5)*, nous voyons les pasteurs s'acheminer timidement vers l'étable, mais ils n'y pénètrent pas encore, et il ne paraît même point qu'ils apportent des présents à l'Enfant-Dieu; de même à St-Trophime d'Arles, les bergers sont en route vers l'étable ; à Chartres (porte occid. *fig. 4*) ils y sont amenés par

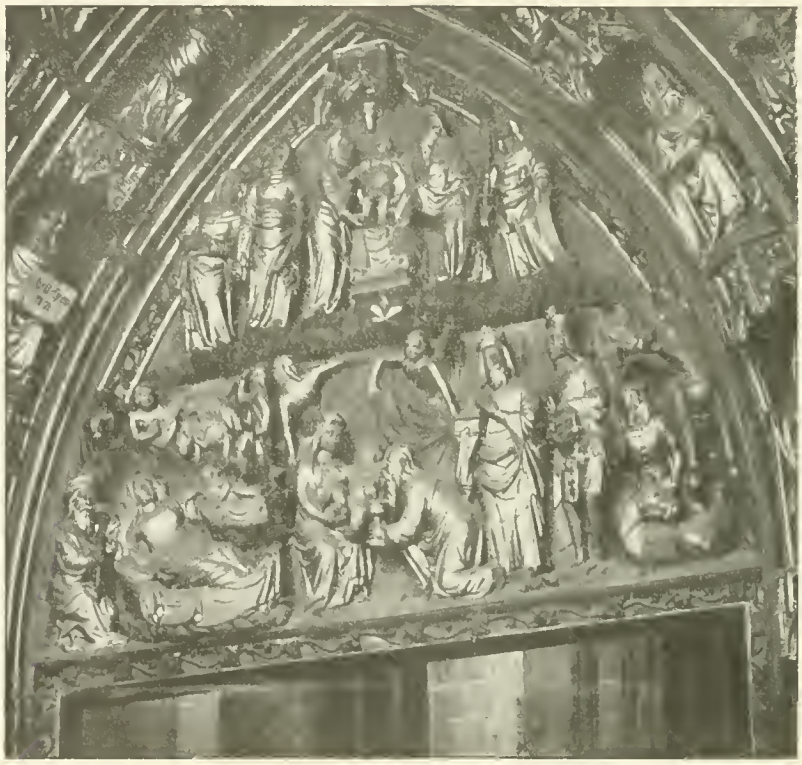


Figure 8. — Notre-Dame de Nuremberg. Tympan de la porte sous le porche.
Linteau : Nativité, Adoration des Mages. *Tympan :* Présentation (cette porte est entièrement peinte et dorée).

un ange : mais nulle part on ne les voit prosternés devant l'Enfant. — A la Couldre de Parthenay, un chapiteau de l'ébrasement, extrêmement mutilé, pourrait à la rigueur représenter l'Adoration des bergers : mais cette interprétation serait tellement exceptionnelle que nous n'osons pas la formuler, dans l'état de dégradation où se trouve la sculpture.

Un exemple mettra d'ailleurs en pleine lumière le parti-pris des imagiers à ce sujet : à la porte de la cathédrale de Vérone, la Vierge est représentée au centre du tympan, assise de face sur un trône et tenant sur ses genoux l'Enfant; à gauche sont les Mages, à droite les bergers. Les trois rois arrivent à cheval et se prosternant,

1. Les artistes de la Renaissance, au contraire, ont fréquemment reproduit ce sujet : église St-Nicolas de Troyes ; Salamanque (tympan de la porte centrale), etc.

offrent leurs présents ; la symétrie du dessin, comme celle des idées, placerait les bergers dans une attitude semblable de l'autre côté du groupe central. Il paraît impossible que l'imagier n'y ait pas songé ; mais il s'est abstenu, et montre les bergers écoutant la voix des anges, sans se soucier de l'Enfant-Dieu à qui même ils tournent le dos (1).

On peut constater le parti-pris, mais non l'expliquer, surtout si on le met en regard de la prodigalité avec laquelle les artistes ont répété sur les mêmes portes, les scènes de l'Adoration des Mages, plus fréquemment reproduites que celles de la Nativité elle-même.

Les Mages.

On sait que l'Évangile n'indique pas le nombre des Mages. Sur les premiers monuments chrétiens on les trouve parfois au nombre de deux ou de quatre ; mais dans ce cas, ces personnages se trouvent toujours également répartis des deux côtés d'un groupe central formé par la Vierge et l'Enfant; on peut penser que ce nombre pair a été adopté par l'artiste uniquement en vue de la symétrie. — Quoi qu'il en soit, dès avant le temps de S. Léon, et par conséquent bien antérieurement à l'époque où les imagiers commencèrent à décorer nos sanctuaires occidentaux, la tradition avait définitivement consacré le nombre de trois Mages, et dans tout le moyen âge nous ne connaissons à cette tradition aucune dérogation.

L'Évangile ne dit pas non plus de quelle race étaient ces princes mystérieux : sans doute, la critique moderne a pu établir avec une quasi-certitude qu'ils étaient des prêtres ou des savants de Chaldée, mais la croyance populaire, consacrée par toutes les œuvres de l'art, veut que ces hommes aient représenté des races différentes, et que l'un d'eux ait été nègre ; on leur a même donné un acte de naissance approximatif, et des noms: le vieillard à longue barbe blanche, qui s'avance le premier, s'appelle Gaspard ; le nègre, imberbe, est Balthazar ; et le dernier, dans toute la force de l'âge, au visage orné d'une courte barbe frisée, a nom Melchior.

Il serait intéressant de rechercher dans les œuvres des imagiers à quelle époque et dans quel pays s'est établie d'abord cette classification, dont les monuments chrétiens des premiers siècles ne nous fournissent aucun exemple (1); mais surtout dans les sculptures des XIe et XIIe siècles, l'état de mutilation de la plupart des têtes, non moins que les restaurations souvent maladroites, rendent une telle étude presque impossible. Ainsi, si nous trouvons au tympan de Pontaubert (Yonne) l'exemple à peu près unique de trois Mages également barbus, nous devons penser que c'est là le fait d'une réparation malencontreuse ; de même, à la porte septentrionale de la nef d'Ulm (2), nous n'oserions affirmer que la tête fémi-

1. On a pu se demander si le tympan de la porte gauche de Vézelay (*fig. 3*), au milieu duquel trône la Vierge avec l'Enfant, ne représentait pas, à côté de l'Adoration des Mages, celle des bergers. Mais si l'on examine le costume des deux personnages pris pour des bergers, leur attitude beaucoup moins respectueuse et leur taille bien supérieure à celle des Mages (alors que le contraire serait naturel et conforme à la tradition); si l'on remarque enfin que l'Enfant-Dieu leur tourne le dos pour ne s'occuper que des trois rois, il semble extrêmement difficile d'admettre cette interprétation.

1. Généralement les peintures des catacombes et les sculptures des sarcophages nous montrent les trois Mages absolument semblables, imberbes, coiffés du bonnet phrygien et vêtus de la tunique. La tradition des trois âges (vieillard, homme fait et adolescent) paraît avoir été adoptée communément par les miniaturistes et ivoiriers byzantins à une époque fort reculée ; mais l'ordre du cortège est souvent, dans leurs œuvres, différent de celui usité chez nos imagiers : le Mage imberbe marche généralement le dernier.

2. Voir *fig. 13*.

nine, que nous trouvons sur les épaules du troisième Mage, ait toujours été à cette place.

Sauf l'exception ci-dessus, partout l'un des trois rois est représenté imberbe; toutefois, jusque vers le début du XIVe siècle, cette absence de barbe semble avoir indiqué moins une différence de race qu'une différence d'âge. Sans doute, les artistes du commencement du moyen âge ne sachant pas exactement rendre le type nègre (1), ont pu se contenter, pour exprimer leur idée, de la peinture, aujourd'hui effacée, qui recouvrait la plupart des figures ; il semble cependant que s'ils avaient voulu indiquer une race spéciale, ils auraient donné au personnage des traits plus particuliers, comme ils l'ont fait maintes fois, sans aller même jusqu'aux difformités des espèces étranges représentées à Vézelay. — Par contre, à partir du XIVe siècle, la tradition paraît définitivement fixée : à Fribourg, à Strasbourg (porte Saint-Laurent), à Nuremberg (porte de Notre-Dame) c'est bien un nègre que nous avons sous les yeux. — Remarquons en tout cas que partout, soit au cours de leur voyage, soit devant Hérode, soit aux pieds de l'Enfant-Dieu, c'est toujours Gaspard, le vieillard, qui ouvre la marche ; Balthazar, le nègre, vient généralement le second, rarement le troisième.

Voyage des Mages. — « Des Mages vinrent de l'Orient.... » Le côté pittoresque de ce voyage des rois depuis les profondeurs mystérieuses de leurs patries inconnues jusqu'à Jérusalem et Bethléem semble n'avoir pas échappé complètement à l'esprit curieux des premiers imagiers. Pourtant ceux des XIe et XIIe siècles se sont plutôt attachés à montrer le cortège des Mages dans sa seconde étape, de Jérusalem à Bethléem, d'une façon d'ailleurs sommaire (Saint-Trophime d'Arles, cathédrales de Poitiers et du Mans, église de Vermenton, Yonne) et ceux du XIIIe siècle, négligeant complètement cette première partie du récit, ont même souvent supprimé l'entrevue des Mages et d'Hérode. Les uns et les autres se sont bornés, sur bien des monuments, pour rappeler le lointain voyage de leurs héros, à montrer, dans un coin du tableau, des serviteurs préposés à la garde des chevaux, tandis que leurs maîtres se prosternent devant Jésus (1). Par exception, sur le soubassement de la façade d'Amiens, l'imagier a développé ce sujet, et cela d'une façon bien originale : sans doute, pour les riverains des marais de la Somme, l'idée de voyage était inséparable de celle de navigation : nous voyons donc ici les Mages arriver à Jérusalem en bateau (!) ; plus loin, Hérode enverra deux serviteurs pour mettre le feu au navire, afin d'entraver le voyage des trois rois ; nous assistons ensuite à la destruction de l'esquif (2). C'est là, nous le répétons, une exception unique dans l'iconographie du XIIIe siècle.

Par contre, à l'âge suivant, alors que les chroniqueurs, comme les artistes, perdant quelque peu le souci des grandes lignes et des grandes idées, s'attachaient avant tout au détail et à l'anecdote, il était naturel que la prodigieuse odyssée des Mages séduisît le génie aventureux des sculpteurs (3); c'est encore en Allemagne qu'il nous faut chercher le développement le plus complet de ce sujet.

1. Pourtant au tympan de Notre-Dame de Paris (début du XIIIe siècle), on reconnaît parfaitement un nègre parmi les ressuscités (voir le fragment original, conservé au musée de Cluny).

1. Clermont-Ferrand, Vézelay, Étampes, Chartres, Laon, Poitiers, Nuremberg (Saint-Laurent *(fig. 6)* et Notre-Dame *(fig. 8)*), etc.

2. Voir *fig. 9*.

3. Notamment à Ulm, à Thann et dans une moindre mesure, à Tolède.

Nous ne savons si l'imagier d'Ulm a retracé les épisodes d'une légende aujourd'hui oubliée, ou s'il a inventé de toutes pièces l'extraordinaire roman qu'il nous présente (voir *fig. 5*) ; l'esprit original et créateur que révèlent certaines autres parties de son œuvre nous ferait volontiers pencher vers la seconde hypothèse. Toujours est-il que, remontant à l'origine même du voyage, il nous montre les Mages près de quitter chacun leur château : le premier, dans sa forteresse crénelée, joue, en compagnie de sa dame, avec une autruche : sans doute le sculpteur avait-il ouï

Fig. 9. — Soubassement de la façade occidentale de la cathédrale d'Amiens (cliché de M. Martin Sabon). Rangée supérieure : Massacre des Innocents, Hérode et les Mages. Partie inférieure : Hérode envoie brûler le bateau des Mages. Les Mages avertis par l'Ange.

parler de cet oiseau des pays lointains et a-t-il voulu, par une recherche bien rare à cette époque, donner ainsi à son tableau une certaine couleur locale [1] ; — mais le guetteur qui, posté au sommet de la tour, dans un hourd de bois, sonne de l'olifant, nous ramène bien aux coutumes occidentales. — Du château du second Mage, les fenêtres, grandes ouvertes, laissent voir, dans l'intérieur d'une salle, la châtelaine, reconnaissable à sa couronne, étendue sur un lit et caressant son nouveau-né, tandis que les serviteurs s'empressent alentour ; peut-être le roi fait le vœu, en mémoire de l'heureuse délivrance de son épouse, d'aller au loin saluer cet autre Enfant, annoncé par des prodiges? — Voici en effet maintenant les trois Mages agenouillés, joignant les mains et contemplant avec vénération

1. Peut-être aussi cet oiseau est-il un paon, animal rare encore et considéré comme objet de luxe à la fin du moyen âge.

l'étoile : non pas une étoile à proprement parler, mais (et c'est là une invention aussi hardie qu'originale de l'artiste) [1], une croix portée dans le ciel par un chérubin et encadrée d'une étoile rayonnante : présage des destinées de l'Enfant de Bethléem. Aussi les Mages n'hésitent-ils plus, et de la porte du troisième château sort le cortège qui se dirige vers la Judée : sur l'escalier, un page sonne joyeusement de la trompe, et les épouses des rois assistent au départ.

Le cortège, qui dégringole le long de la voussure de la porte, est respectable autant que somptueux : c'est une véritable petite armée en marche, et ici l'imagier de Thann a rivalisé avec celui d'Ulm, peut-être son camarade d'atelier. Chacun des rois a sa suite particulière, formée de hérauts sonnant de longues trompettes [2], de cavaliers bardés de fer, coiffés de heaumes coniques et vêtus de cottes de mailles ; les chevaux ont l'encolure protégée par des pièces d'armure [3]. Les trois rois sont moins pesamment armés : sur une courte tunique, ils portent le ceinturon avec l'épée, et ont remplacé le casque par la couronne fleuronnée. Le dernier d'entre eux, qui sort à peine du château, se retourne et, debout sur ses étriers, envoie aux dames un dernier salut.

Les Mages à Jérusalem. — Maintenant le cortège arrive à Jérusalem [4] : les trois Mages, à cheval, s'avancent de front vers le palais royal, d'où sort Hérode également monté sur son destrier : le monarque s'approche avec courtoisie et, portant la main à son diadème, esquisse une sorte de salut militaire, à moins que peut-être en levant ainsi le bras il ne veuille demander aux Mages quelle est cette étoile qu'ils ont vue dans les cieux. — Toute la cour est aux fenêtres du palais, regardant l'entrevue, et un guetteur sonne de l'olifant au sommet d'une tour dont les créneaux dépassent à peine le niveau de la tête des cavaliers. La conférence semble d'ailleurs ne pas se prolonger, car, par l'autre porte du palais [1], voici déjà que les Mages reprennent leur route, sans hésiter maintenant : l'étoile miraculeuse vient en effet de reparaître et l'un d'eux la montre du doigt à ses compagnons.

D'autres artistes ont insisté davantage sur les perplexités et sur le conseil d'Hérode : à Saint-Trophime d'Arles [2], le prince juif, l'air farouche, est assis sur son trône, entouré de soldats en armes ; il tient lui-même, à plat sur ses genoux, une énorme épée et, troublé par la nouvelle que lui apportent les Mages, il semble à peine remarquer les présents que ceux-ci lui offrent avec respect [3] ; aussi, remontés à cheval, les trois rois poursuivent-ils leur chemin. — A Poitiers [4], l'imagier a analysé et détaillé plus finement la conduite d'Hérode : les trois Mages ayant laissé leurs chevaux sous la garde d'un serviteur à la porte du palais, se tiennent debout devant le trône d'Hérode et le questionnent ; un

1. On peut rapprocher de ce détail la peinture du cimetière de Cyriaque, aux Catacombes, où l'étoile est remplacée par le monogramme du Christ : l'idée de l'imagier allemand est à la fois plus artistique et plus claire.

2. A Thann.

3. On remarque que cet équipement de guerre, usité en France sous Philippe-le-Bel, était déjà passé de mode au temps de la construction des portails d'Ulm : il semble donc que l'imagier ne l'ait repris que pour donner aux personnages un cachet d'ancienneté.

4. A Thann, tout l'épisode de Jérusalem est supprimé : le cortège des Mages arrive directement à l'étable de Bethléem.

1. A peu près de même à Tolède.

2. Frise inférieure du portail (voir *fig. 10*).

3. Ces présents, qu'on ne retrouve, à notre connaissance, nulle part ailleurs, consistent en des vases précieux, de forme sphérique ; ils ne diffèrent pas sensiblement de ceux que les mêmes Mages vont offrir à l'Enfant-Dieu : aussi peut-on se demander si ces princes ne montrent pas simplement à Hérode les présents, en s'informant du lieu où est né le Roi des Juifs auquel ils les destinent.

4. Frise de la porte septentrionale, dite de St-Michel (XIIe siècle).

petit démon, grimaçant et cornu (1), escalade les degrés du trône pour souffler à l'oreille du monarque la réponse artificieuse qu'il va faire aux trois rois. Puis, ayant congédié ceux-ci, Hérode consulte les scribes et les docteurs sur le temps et le lieu où doit naître le Christ : un de ces conseillers feuillette fiévreusement le livre des prophéties. Cependant les Mages, sortis à pied du palais, retrouvent l'étoile et se la montrent l'un à l'autre avec un geste d'allégresse (1) ; puis, remontant à cheval, ils

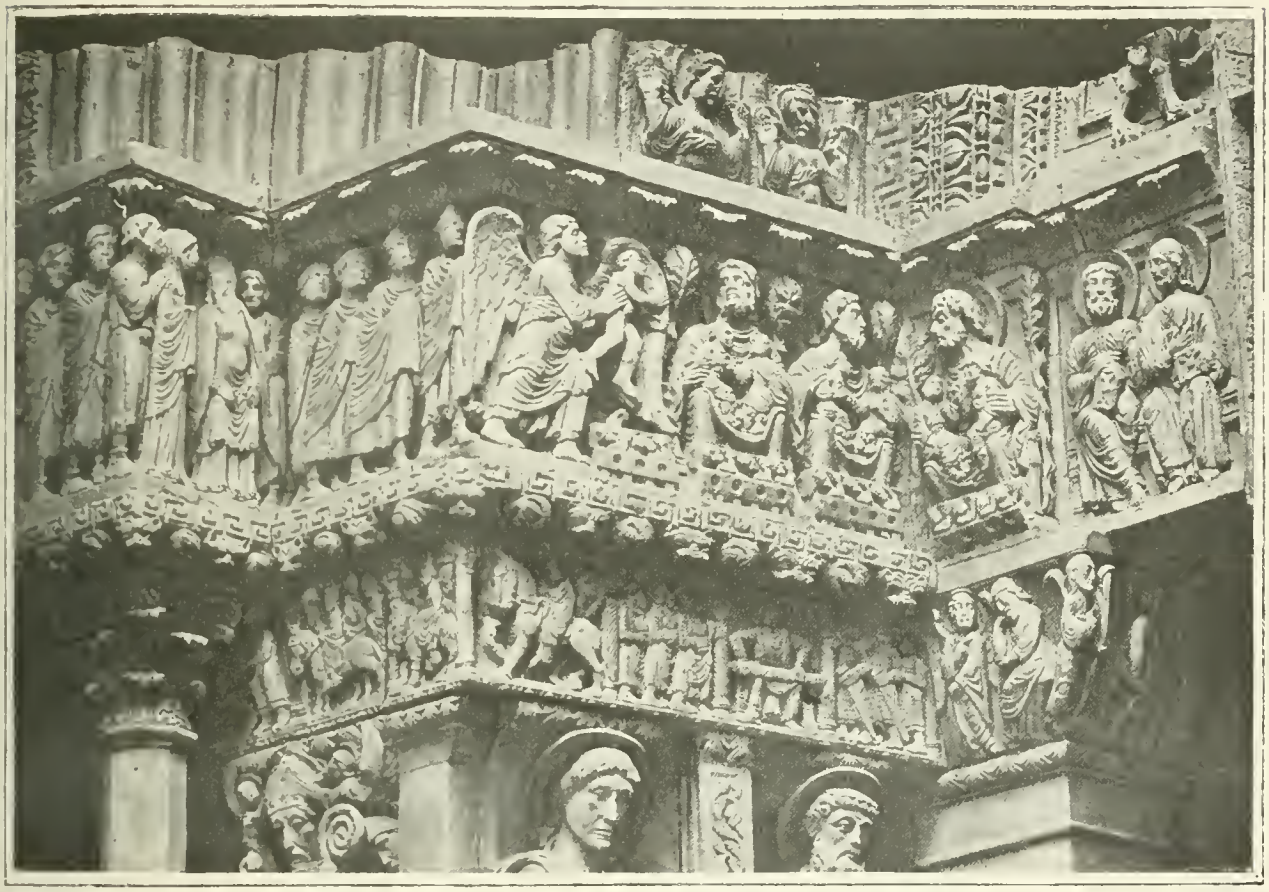


Fig. 10. — Ébrasement droit de la porte de St-Trophime d'Arles (cliché de M. Martin Sabon).
Frise supérieure : les élus, le sein d'Abraham. Frise inférieure : Hérode et les Mages.

se dirigent vers Bethléem. A Paris (2), l'épisode est moins détaillé : les trois Mages couronnés, laissant en arrière leurs chevaux, sont également debout devant Hérode sur son trône ; mais deux docteurs assis au second plan, rappellent seuls la consultation du roi juif : de même à Chartres (chapiteaux). A Strasbourg (2) enfin l'imagier montre deux Mages questionnant encore Hérode, tandis que le troisième, suffisamment édifié sans doute, se remet

1. Détail unique dans la statuaire des portes d'église.
2. Tympan de la porte Sainte-Anne, XIIe siècle.

1. Cette représentation est plus logique que celle figurée sur certains monuments antiques (voir notamment la peinture du cimetière Ste-Agnès, aux catacombes) où l'étoile brille au-dessus du front des Mages, au moment même où ils demandent à Hérode où doit naître le Roi des Juifs.
2. Tympan de la porte occidentale gauche. (Voir *fig. 11.*)

déjà en selle : un ange du reste lui présente, d'assez près, l'étoile directrice [1].

Sauf le dernier, tous ces exemples des perplexités et des consultations d'Hérode

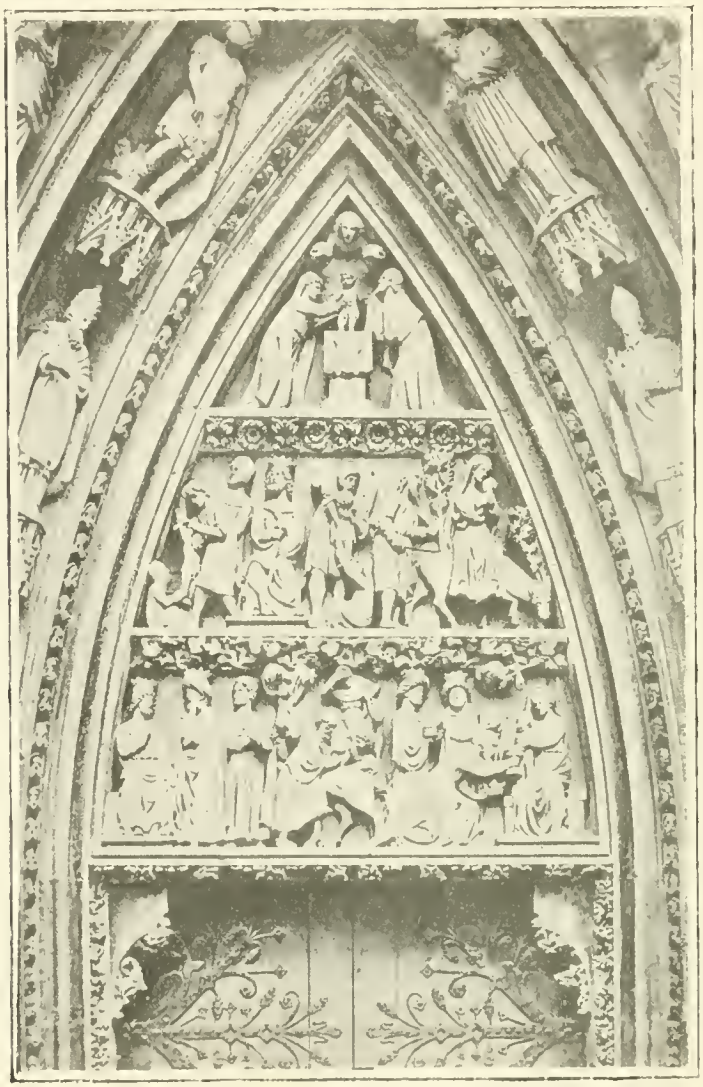


Fig. 11. — Porte occidentale droite de la cathédrale de Strasbourg.
Présentation. Massacre des Innocents. Fuite en Égypte. Hérode et les Mages. Adoration des Mages.

se rapportent, on le remarquera, au XIIe siècle et au début du XIIIe : à partir de cette époque, on a généralement négligé cet aspect du sujet, pour aborder directement la scène essentielle, celle de l'adoration même.

G. Sanoner.
Paris.

(A suivre.)

1. On trouve encore l'entrevue des Mages et d'Hérode à Chartres (chapiteau), à San Zeno de Vérone et à Saint-Loup de Naud (voussure) : sur ce dernier monument, on peut s'étonner que l'artiste ait choisi cet épisode de préférence à l'adoration des Mages.

L'Art monumental latin *(Suite)* (1).

L'Art latin en Gaule.

BIBLIOGRAPHIE.

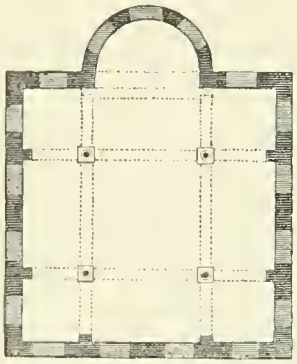
J. Quicherat, *Mélanges d'archéologie*, t. II. *(Cours à l'École des chartes.)*
Gailhabaud, *L'architecture du Ve au XVIIe siècle et les arts qui en dépendent.* Paris, Gide, 1854, 4 vol., in-4°.
J. Corblet, *Précis de l'Art chrétien en Belgique avant Charlemagne.* (*Revue de l'Art chrétien, 1860.*)
Hubsch, *Les monuments de l'architecture chrétienne depuis Constantin jusqu'à Charlemagne.* Paris, 1886.
Essenwein, *Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters.* Berlin, 1886.
Revoil, *L'architecture romane du Midi de la France.*
Alb. Lenoir, *L'architecture monastique.*
E. Corroyer, *L'architecture romane* (1re partie).
E. Enlart, *Traité d'archéologie française* (t. I).
Schayes, *Histoire de l'architecture en Belgique* (t. I).
A. de Caumont, *Abécédaire d'archéologie*, 1869.
A. Choisy, *Histoire de l'architecture.* Paris, 1899.
Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne.*
L. Courajod, *Leçons profess. à l'école du Louvre.* 1899.
Pératé, *L'archéologie chrétienne.*
D. Reemer, *Histoire générale de l'architecture.* 1862.
de Jouffroy et Breton, *Descriptions monumentales de la Gaule.*
A. Michel, *Histoire de l'art* (Pératé et Enlart).
Cotman, *Antiquités architecturales de la Normandie.*
G. Von Bezold, *Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 1891.
W. R. Lethaby, *Mediæval art from the peace of the Church to the eve of the Renaissance, 312-1350.* Londres, Duckworth et Cie, 1904.
Dr Milner, *Treatise on ecclesiastical architecture in England during the middle ages.*

I. — PREMIÈRES BASILIQUES.

A transformation de la Gaule sous l'action de l'empire romain s'était accomplie depuis l'an 50 avant J.-C. jusqu'à l'an 70 de notre ère. La nationalité gauloise avait été détruite, la religion druidique abolie. Il n'y eut plus, dit Courajod, de Gaulois, mais des Gallo-Romains.

C'est sur les ruines déjà vieillies de l'art romain que se constitua insensiblement une nouvelle architecture à l'usage des Chrétiens. Elle eut pour type la basilique latine ; toutefois elle offrit quelques variantes.

Basilique de Saint-Pierre à Trèves. — Dans les centres de la civilisation romaine, la tradition antique maintint une certaine habileté de construction. La cathédrale actuelle de Trèves renferme dans l'épaisseur de ses murs quelques parties d'une



Plan de la basilique de Saint-Pierre de Trèves, d'après SCHAYES.

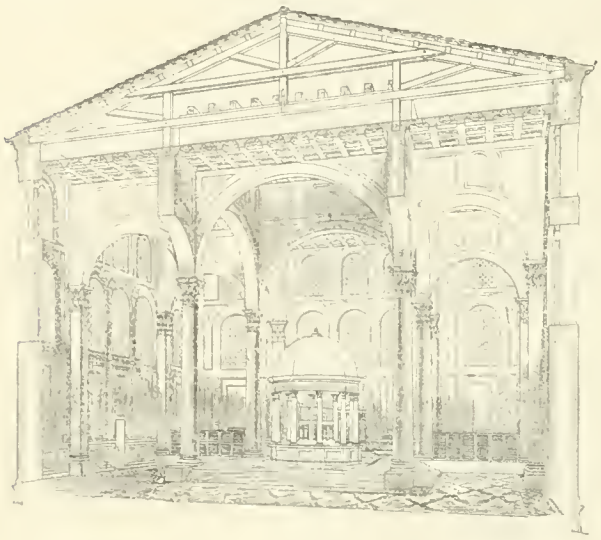
antique basilique portant sur des colonnes élancées de très larges arcades, et réalisant une construction d'une remarquable hardiesse, dont un autre beau type se rencontre dans la cathédrale de Parenso, en Istrie. C'est la continuation de l'art romain, si remarquablement développé dans les temples et palais de Spalatro. Les vestiges de la basilique de Trèves sont les seuls restes de ce genre que possède l'Occident. Les archéologues en ont tenté la restitution; nous en donnons le plan d'après Schayes (1) et Schmidt (2), et l'élévation, d'après Essenwein (3).

1. Voir les livraisons de mai, p. 174 et juillet, p. 223.
Comme nous l'avons fait en commençant cette série d'articles, nous prévenons de rechef le lecteur, qu'on n'a pas ici la prétention de rien apprendre aux archéologues, mais on s'adresse spécialement à ceux qui ont à s'initier à l'histoire de l'Art.

1. Schayes, *Histoire de l'architecture en Belgique.*
2. Schmidt, *Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier.* Trèves, 1836.
3. A. Essenwein, *Die Ausgänge der classischen Baukunst.* Berlin, 1886.

La basilique de Saint-Pierre (tel était son vocable) remonte, non pas à l'époque de Constantin, comme l'a cru Hubsch [1], mais à celle de Valentinien Ier, ainsi que l'ont établi les travaux de M. le chanoine de Wilmowsky; elle fut convertie au Ve siècle en une église que restaura l'évêque Nicétius au VIe siècle [2]. C'est l'archevêque Poppon qui noya dans des piliers cruciformes les colonnes romaines qui portaient la superstructure primitive.

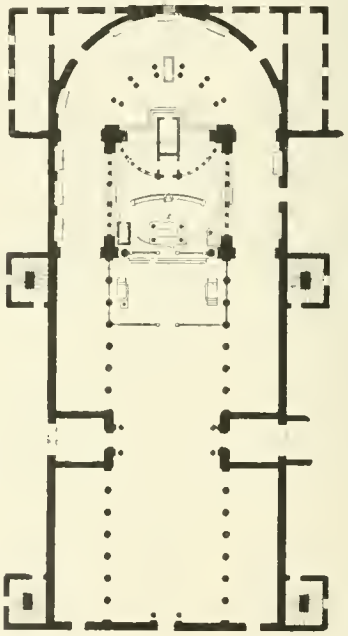
La basilique formait un rectangle de 132 sur 121 pieds du Rhin, dans œuvre, enfermé dans des murs en *opus emplectum*.



Vue intérieure de la basilique de Trèves. Restitution de A. Essenwein.

Le vaisseau, selon Schayes, était partagé en trois nefs par quatre colonnes. Le fond de l'église a dû être terminé par une abside semi-circulaire, mais il n'en existe plus de vestiges. Il est probable aussi qu'il y avait un portique devant la façade, percée de cinq portes, dont celle du milieu avait 13 pieds de largeur et 18 pieds et demi de hauteur. Ces portes étaient surmontées de deux rangées de fenêtres, au nombre de cinq à chaque rangée. Les fenêtres de la rangée inférieure, beaucoup plus grandes que les autres, avaient la largeur de la porte centrale. Autant de fenêtres semblables éclairaient les côtés de l'édifice. Les arcs en plein cintre des portes et des fenêtres étaient presque tous composés de deux rouleaux de briques. Les arcades des nefs étaient formées de trois rangs pareils.

Basilique de Saint-Martin à Tours. — Saint Grégoire de Tours nous a laissé la description de la basilique à colonnades architravées, que sur le tombeau du grand apôtre de la Gaule saint Perpet édifia au



Plan de la basilique de Tours. Restitution de J. Quicherat.

Ve siècle et consacra en 470; ce fut l'une des plus importantes et des plus célèbres basiliques d'Occident.

Les fouilles opérées en 1857 sous la direction de M. Ratel, à la suite des études de divers archéologues [1], ont mis au jour

1. Hubsch, *Les monuments de l'architecture chrétienne depuis Constantin jusqu'à Charlemagne*. Paris, 1886.

2. V. Lambert et Stahl, *Notice der Deutschen Architectur*. Engelbon, Stuttgart. V. Planat, *Encyclopédie d'architecture*, vol. 5, p. 1.

1. Ch. Lenormant, A. Lenoir, J. Quicherat, E. Mabile, Hubsch, E. Lecoy de la Marche, Ch. de Grandmaison et Mgr Chevalier. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1886, p. 405; année 1892, p. 156. — V. Ch. de Grandmaison,

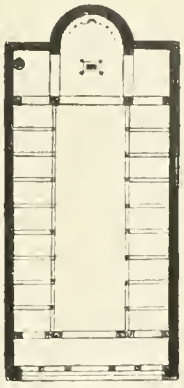
des vestiges au sujet desquels on ne s'est pas mis d'accord; M. R. de Lasteyrie conteste à M. Ratel et à Mgr Chevalier, que ces restes soient ceux de la basilique primitive (1).

Depuis longtemps J. Quicherat, s'inspirant de documents écrits, avait fait de la basilique de Saint-Martin une célèbre restitution; nous en reproduisons le plan. Son hypothèse semble infirmée, en ce qui concerne la forme de l'abside, par les substructions découvertes, qui indiquent au chevet un déambulatoire garni de cinq absidioles, figurées dans le plan ci-contre, relevé par

Vestiges de la basilique de St-Martin de Tours, d'après le relevé de M. de Lasteyrie.

M. R. de Lasteyrie. Mais celui-ci n'admet pas qu'il s'agisse de la basilique primitive, ce qui renverserait toutes les idées reçues jusqu'ici sur la disposition des basiliques latines; on se trouve, d'après lui, en présence d'une reconstruction romane.

Voici la restitution hypothétique du plan de la cathédrale primitive d'Angoulème, en construction sous Constantin, selon M. J. H. Michon (1).



Basilique d'Angoulème, restitution de M. J. H. Michon.

Bien rares sont les vestiges encore existants de basiliques latines (2). M. L. Maître a signalé à Saint-Clément d'Anètes, à Saint-Barthélemy et à Saint-Julien de Counelles, à Saint-Lupien et à la Blanche de Rese, à Saint-Symphorien et à Saint-Donatien de Nantes des vestiges de basiliques chrétiennes primitives, à plan rectangulaire (3), élevées sur l'emplacement des villas dont elles dépendaient (4).

En dehors de ces rares vestiges, on en est réduit aux vagues indications des textes. On sait qu'il y eut des archevêchés ou des évêchés dans toutes les cités romaines, qui virent s'élever les premières basiliques. Le plus ancien vestige d'église élevée en France est une inscription du musée de Narbonne relatant la construction à Minerve (Aude) d'une riche basilique élevée par l'évêque Rustique (442-446) (5).

Les écrivains ecclésiastiques décrivent d'une manière plus ou moins explicite

Résultat des fouilles de Saint-Martin à Tours en 1886. (Bibl. de l'École des chartes, avril 1893). — V. S. Ratel, *La basilique de Saint-Martin à Tours*, Bruxelles, Vromant, 1886.

1. V. R. de Lasteyrie, *L'église de Saint-Martin de Tours*. Paris, imp. nat. 1891. (*Mém. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres*, t. XXXIV, 1re partie), et *Journal des savants. Cours profess. à l'École des Chartes.*

1. V. J. Mallat, *Revue de l'Art chrétien*, année 1897. Notre-Dame de la Pesne.

2. L'église Saint-Adalbert à Aix-la-Chapelle montre un spécimen notable de l'époque latine. En dépit de nombreux remaniements, l'ossature de l'ancienne basilique est demeurée intacte. Les détails de la décoration ont été fidèlement copiés. Les arches de la nef avec leur archivolte saillante sont anciennes. Le plafond est plat.

On a découvert en 1899 à Saint-Maurice, dans le Valois, le reste du chevet d'une basilique et de trois absides, superposés, remontant à l'époque latine. A Sion, une inscription mentionne la réparation d'une église en 377.

3. D'après le chanoine Routledge l'église Saint-Martin de Cantorbéry et la petite chapelle du château de Donons remonteraient au IVe siècle (?).

4. V. *Bull. archéol. du Comité des trav. hist.*, n° 1, 1893. — *Congrès des Soc. savantes*, 1892. — *Revue de l'Art chrétien*, livr. de nov. 1893.

5. V. Enlart, *Manuel d'archéologie*, t. I, p. 105.

quelques basiliques élevées en Gaule aux Ve, VIe et VIIe siècles. En même temps que celle de Saint-Martin, Grégoire de Tours nous décrit d'une façon plus ou moins claire de celle de Clermont, que l'évêque Namatius mit douze ans à bâtir au Ve siècle, sur un plan pareil à celui des basiliques romaines (1).

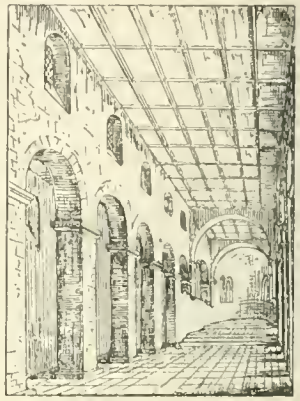
Saint Fortunat parle de la basilique de Saintes et de celle de Nantes érigée par saint Félix; il nous apprend qu'au VIe siècle on usait de couvertures en étain, sans doute à l'intérieur et dans le but d'augmenter l'effet des lampes (2). Saint Apollinaire entre dans des détails sur les basiliques de Fréjus et sur la somptueuse église des Saints Apôtres à Lyon, toutes deux élevées vers 462.

Saint Géry bâtit en 640 celle de Cahors ; saint Agricole éleva plus tard celle de Châlons. La basilique de Sainte-Croix et Saint-Vincent, élevée par Childebert à Paris, fut consacrée en 558 par saint Germain (3).

Feu Wauters a cité un texte, qui donne une idée importante de la basilique élevée vers 700 par saint Monulphe à Maestricht, en l'honneur de saint Pierre (4) ; elle offrait le type des arcades sur colonnes. Saint Grégoire la cite comme la plus grande des Gaules.

L'ordonnance de la basilique de Saint-Ursmer de Lobbes nous est connue par d'intéressants passages du *Spicilegium* de l'abbé Folcuin (5), où nous apprenons que le système de colonnades architravées exécuté grâce au remploi de colonnes antiques, fut pratiqué en Belgique jusqu'à la fin du millénaire. Cette basilique, une des plus remarquables de la Gaule, terminée au IXe siècle, offrait des colonnes d'une grande hauteur amenées du Midi; elles supportaient un entablement et un plafond plat polychrome.

L'église de Celles près de Dinant (Belgique), qui peut-être ne remonte qu'à l'époque romane, présente encore très fidèlement les formes de la basilique latine.



Église de Celles.

Basiliques en bois. — Parfois, les basiliques furent élevées en bois, soit à titre provisoire, « *pro festinatione operis* », soit par suite des traditions de charpenterie et des usages des populations du Nord, encore si vivaces en Norvège, où l'on voit debout quantité d'églises en bois.

Ce fait est attesté d'une manière positive pour l'église carolingienne de Charroux, dont le chœur, lors de la consécration de 799, était seul en pierre. Le reste, édifié en bois sous Charlemagne, ne fut exécuté en maçonnerie que par Louis le Pieux (1).

On a retrouvé les vestiges d'une basilique dans le sous-sol de l'église de Saint-Pierre de Genève ; elle fut construite sous l'évêque Gondebard entre l'année 517 et 522. Le Dr Gosse (2) a trouvé la preuve qu'elle était entièrement en charpente de bois, témoin un parpaing de maçonnerie

1. Malheureusement les obscurités qu'offre son texte laissent place à d'interminables controverses.
2. V. E. Eude, *Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, séance du 23 sept. 1808.
3. V. Enlart, *ouv. cit.*, p. 114.
4. V. *Ann. de la Soc. arch. de Bruxelles*, 1890, p. 209.
5. *De gestis abb. Lobbiensium*, cap. XVIII, II, t. col. 736.

1. A. Brouillet. *Indicateur archéologique de l'arrondissement de Civrai*, pp. 150 et 153, d'après un manuscrit du XIVe siècle. — Cet archéologue cite quantité d'exemples d'églises construites en partie en bois, à titre provisoire, à l'époque romane et à des époques ultérieures.
2. Dr Gosse, *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, Genève, 1893.

comme celui qui porte nos pans de bois (1). Elle mesurait 20 sur 21 mètres et était accompagnée d'un baptistère rond. Cette basilique était réservée au clergé et aux initiés; le peuple se tenait dans l'atrium.

Une disposition analogue se rencontrait à Saint-Pierre de Clages (évêché de Sion en Valais), à Saint-Pierre et Paul aux Aliscamps (Arles) et à Saint-Sulpice de Lausanne. L'an 1240, on retrouvait à 22 pieds sous terre les restes de la basilique en bois que saint Servais avait construite à Tongres (2).

Construction.

Les basiliques latines de l'Italie et de la Gaule furent, comme nous l'avons dit, souvent édifiées avec des matériaux de remploi, qu'on enlevait aux monuments antiques, qu'on prenait où l'on pouvait, et qui n'étaient pas même toujours assortis et uniformes. Comme les basiliques étaient beaucoup plus vastes que les temples, il fallait souvent, pour en élever une seule, dépouiller plusieurs édifices païens. L'art architectural était si profondément déchu, que l'on ne craignit pas d'associer des débris de différent style, tout en s'efforçant de les rajuster le mieux possible (3).

Il n'était pas aisé de trouver toujours dans les ruines antiques assez de colonnes de même hauteur et de même ornementation. Dans ce cas, on plaçait les tailloirs de toutes les colonnes dans un même plan horizontal, on enterrait ou l'on tronquait celles qui étaient trop longues, on surhaussait les bases de celles qui étaient trop courtes, comme on le voit aux églises de *Santa Maria in Transtevere*, et de l'*Ara Cœli*, à Rome. L'espacement même des colonnes était inégal. Un des plus curieux exemples de ce mode de construction irrégulier, également pratiqué en Gaule, est le Baptistère de Saint-Jean-Baptiste à Poitiers.

Dans le Midi de la France les églises chrétiennes furent ordinairement construites ainsi, et cette pratique déshabitua les maçons des proportions classiques :

« Les monuments antiques de l'époque romaine, dit Viollet-le-Duc, laissaient sur le sol des Gaules une quantité innombrable de colonnes; car aucune architecture ne prodigua autant ce genre de support que l'architecture des Romains. Nos premiers constructeurs romans employèrent ces fragments comme ils purent ; ils trouvaient très simple, lorsqu'ils élevaient un édifice, d'aller chercher parmi les débris des monuments antiques des fûts de colonnes et de les dresser dans leurs nouvelles constructions, sans tenir compte de leur grosseur ou de leurs proportions, plutôt que de tailler à grand'peine, dans les carrières, des pierres de grande dimension et de les emmener à pied d'œuvre. Il résulta de cette réunion de colonnes ou même de fragments de colonnes de toutes dimensions et proportions, dans un même édifice, souvent, un oubli complet des méthodes qui avaient été suivies par les Romains dans la composition des ordres de l'architecture. Les yeux s'habituèrent à ne plus saisir ces rapports entre les diamètres et les hauteurs des colonnes, à ne plus éprouver le besoin de l'observation des règles suivies par les anciens. Cet oubli barbare résultant de la perte des traditions et des moyens de construction très incomplets, du défaut d'ouvriers capables, fit faire aux architectes des premiers temps du moyen âge les plus singulières bévues (1). »

D'ailleurs, il y a une proportion qui ne se perdit pas, et que maintint la tradition, c'est celle du plein au vide, des écartements en élévation (2).

Ajoutons que cette habitude de mettre en ligne des chapiteaux d'ordre différent,

1. Elle doit avoir fait place vers 590 à une autre basilique, comportant une abside large de 8 mètres et deux absidioles.

2. Reconstruite en 800, elle fut consacrée en même temps que le dôme d'Aix-la-Chapelle.

3. L'entablement de la partie primitive de Saint-Laurent dans les Murs, à Rome, qui date du Ve siècle, offre un exemple intéressant de cette construction hétéroclite.

1. *Dict. rais. de l'Archit.*, t. III, p. 492.

2. Quicherat, *ouv. cité*, p. 389.

cette variété presque licencieuse qui résultait des nécessités du temps, habituait l'œil à une variété de l'ornementation, qui eut son bon côté. Causée à l'origine par l'indigence artistique, elle devint plus tard un des traits saillants de l'architecture chrétienne. Bientôt, même quand on eut à exécuter des chapiteaux neufs, n'en trouvant plus d'anciens à réemployer, on en varia à dessein le décor, préludant à cette liberté large et fière qui caractérise l'art du moyen âge.

En attendant les *profils des moulures* n'offrent que la corruption des profils romains : les arêtes vives sont émoussées, les tracés curvilignes sont incertains et rarement tirés au compas, les baguettes sont aplaties et tendent à se confondre avec le listel. Les bandeaux sont inclinés en avant ou en arrière. Le tore, jusqu'ici réservé à la base, prend place parmi les moulures de l'entablement et se profile par une ligne déprimée. Il en est de même du talon, qui se confond avec le listel et s'altère, soit par effacement, soit par exagération. Le cavé, moulure de raccord, prend place parmi les moulures essentielles.

Dans les combinaisons de moulures d'autres innovations s'introduisent. On avait évité jusqu'à la décadence la superposition des moulures de même forme ; maintenant on les répète, on ajoute plusieurs listels, on superpose plusieurs bandeaux.

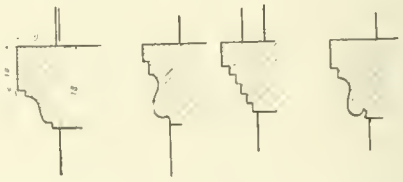
Corniche de la porte de St-André à Autun.

Les déformations s'accumulent dans l'entablement. Il ne se compose plus nécessairement de trois parties, architrave, frise et corniche ; on supprime l'une ou l'autre de ces parties. Souvent l'entablement est réduit à la corniche, elle-même souvent à un bandeau larmier porté sur des modillons. L'altération des proportions n'est pas moins sensible. Les bandeaux sont devenus de minces listels, et la frise se réduit à un bandeau.

Souvent l'entablement présente dans l'architrave, trois bandeaux en chanfrein ; dans la frise, une zone déprimée ; dans la corniche, deux talons séparés par un listel, portant un bandeau garni de modillons ou de denticules, puis deux talons à profil effacé séparés par une baguette et portant un long listel.

En Gaule l'*entablement* se réduit même le plus souvent à la corniche, et celle-ci est composée souvent de deux ou trois listels superposés, portant par une moulure creuse un bandeau à denticules surmonté d'une cymaise, composée elle-même d'un quart de rond entre deux baguettes.

L'*archivolte* se réduit à un simple listel ou se retourne horizontalement à l'instar d'un cordon ; comme tel il s'orne parfois de petits modillons rappelant les gouttes des



Profils d'impostes de la porte de Cornelimunster.

corniches [1]. L'archivolte repose sur des impostes à doucines.

L'ordonnance classique composée de pilastres portant un entablement plus ou moins rudimentaire traverse toute l'époque latine et on la retrouve jusque dans des édifices romans. Les angles de la rotonde d'Aix-la-Chapelle sont encore flanqués de doubles pilastres couronnés de chapiteaux corinthiens et servant de contreforts. Plus tard, en plein XIe siècle, des pilastres dis-

1. Exemple, les baies de l'église de Saint-Généroux (voir plus loin).

posés de même aux angles des chapelles d'Heiligkreuz [1] et d'Essen, portent un véritable entablement, réduit, il est vrai, à un profil sommaire et déjà roman.

Le pilastre romain cannelé se retrouve même jusqu'au XIIe siècle [2]. Il abonde dans les églises romanes bourguignonnes, notamment à Saint-Lazare d'Autun, ainsi que les cordons à doucine.

Le système de la colonnade architravée se maintient jusqu'à la fin de l'époque romane dans quelques édifices du Midi. On en trouve un remarquable exemple au portail de Saint-Trophime d'Arles.

Crypte de Saint-Seurin de Bordeaux, d'après M. L. Maître.

Colonnes. — La colonne est formée d'éléments hétérogènes : pièces de remploi empruntées à l'architecture romaine et d'imitation gauche et grossière des colonnes antiques.

1. V. G. N. Effman, *Heilig Kreuz Pfalsel.— Ann. de la Soc. centrale de Bruxelles*, t. V, p. 9.
V. Revoil *Architecture romane du Midi de la France.*
2. On le voit encore à l'abbaye de Lorsch, à Saint-Front de Périgueux et même à l'abbatiale de Vézelay, ainsi qu'aux cathédrales d'Autun et de Limoges et aux églises de Beaulieu et de Beaune. En Belgique, aux clochers de Winxele et d'Hérent. A Saint-Front de Périgueux spécialement, qui est du XIe siècle (restaurée), on retrouve les ordres de pilastres et de colonnes superposés et les arcades plein cintre dans les entrecolonnements, et, chose non moins curieuse, les colonnes rondes de la rotonde supérieure sont des colonnes de remploi, toutes inégales.(V. Viollet-le-Duc, *Dict. rais. d'architecture*, art. *Clocher.*)

La crypte de Saint-Seurin de Bordeaux fait voir de ces chapiteaux grossièrement façonnés à peine débrutis, mis en œuvre avec des parties d'ouvrages antiques, le tout mal assorti.

Toutefois, suivant une tradition d'origine byzantine, le tailloir est dès à présent remplacé par un puissant abaque à moulures classiques.

Chapiteaux de la crypte de Saint-Seurin à Bordeaux.

Appareil. — A l'époque latine les maçons étaient Goths; ils pratiquaient le grand appareil romain. « Dans nos villes, le maçon, le porteur d'eau, le portefaix, sont des Goths », dit l'évêque Synésius au Ve siècle [1].

La construction de pierre se transmit à la race envahie : c'est ce que prouve un texte législatif rédigé par les Lombards, qui règle les tarifs des maçons. Un privilège fut accordé aux *Magistri Comacini*, qui propagèrent, sous le nom de *opus*

1. Synesius, *Discours sur les royautés.*

romanum ou *more romano*, l'architecture dite romaine, mélangée de sculpture byzantine ([1]).

L'église de Saint-Pierre le Vif de Rouen, plus tard appelée Saint-Ouen, datait de 536 ; d'après un écrivain du siècle, nommé Frédégide, elle fut construite « par une main gothique, en pierres équarries, et avec un art admirable », par ordre de Clotaire IV ([2]). Ce mode gothique de construire était le grand appareil romain.

La cathédrale de Cahors, élevée par saint Didier (637-660), le fut « suivant la manière des anciens, en pierres équarries et polies, non pas suivant le mode gallican en usage dans le pays, mais à l'imitation des vieilles enceintes de murailles, de pierres grandes et carrées ([3]). »

Vers l'an 790, on bâtissait en Écosse une grande église en pierre *à la romaine* ([4]).

A cette époque on ne connaissait pas la boucharde, ni les bordures ciselées des carreaux de face, que l'on nomme plumées ([5]).

Durant l'époque latine subsiste cependant aussi le petit appareil gallo-romain cubique ou réticulé, mêlé de briques formant cordons ou archivoltes ; on rencontre également l'appareil en épi ou en fougère, ainsi que des dessins en damier.

Le manque d'artistes ornemanistes a amené les architectes mérovingiens et carolingiens à décorer le nu des murs avec des briques et des pierres posées en zigzags ; on alterne la brique et la pierre dans les arcades ; on forme avec ces matériaux des dessins représentant des frontons aigus. On décore les murs de colonnes antiques de remploi, engagées ; on les couronne de rudiments d'entablement ([1]).

Portes. — De Caumont donne deux exemples de portes mérovingiennes ([2]). L'une est la porte de l'église Saint-Eusèbe à Gennes (Maine-et-Loire). C'est une baie rectangulaire formée par un linteau reposant sur deux montants, le linteau est déchargé par un arc en plein cintre dans lequel des claveaux en pierre alternent avec des briques. L'autre est la porte de l'église Saint-Pierre de Vienne. Elle est du même genre, mais l'arc et le tympan sont ornés d'imbrications. Sur le tympan est représentée une croix.

Voûte. — On ne voûte pendant les premiers siècles que l'abside de l'église, formée en cul de four, à part quelques rares coupoles hémisphériques ; la maçonnerie est ordinairement agglomérée selon la méthode romaine.

Sculpture et décoration. — Étudiant les origines et caractères de l'art gallo-romain, M. S. Reinach partage l'Europe en deux parties : le domaine méditerranéen, ou gréco-romain et le domaine celto-scythique (la Gaule et le Nord de l'Europe).

Les principes du style celto-scythique sont :

la décoration géométrique, symétrique prévalant sur la forme vivante,

l'emploi de couleurs vives,

le travail ajouré,

la tendance à la stylisation.

D'autre part, L. Courajod admet une importante influence de l'Orient sur la Gaule

1. *Leçons de Courajod*, p. 169.

2. *Acta sanctorum*, t. II septembris, p. 228.

3. *Vita sancti Desiderii Cadurcensis episcopi*, dans Dom Bouquet, *Recueil des historiens de France*, t. III, p. 531.

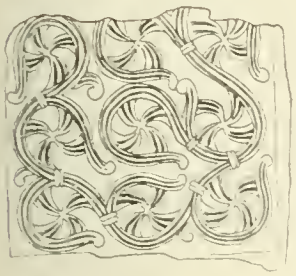
4. Wauters, *Ann. de la Soc. d'archéol. de Bruxelles*, 1889, p. 213, note.

5. Ch. Dierl. Ravenne, *Études sur l'Art byzantin*, t. XXVIII.

1. Tels sont les traits saillants dont on retrouve encore des exemples dans plusieurs églises sur lesquelles nous reviendrons plus loin et que nous classerons dans la période carolingienne, au berceau du style roman, mais qui offrent encore, surtout dans leur appareil, des traits propres de la tradition latine. Citons ici Saint-Jean de Poitiers, Distré, Cravant, Lorsch, Saint-Généroux ; Vignory est déjà d'une époque plus avancée.

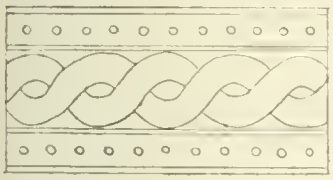
2. V. *Architect. rel.*, p. 18.

de l'époque latine. Viollet-le-Duc et Quicherat n'avaient admis l'influence gréco-orientale et byzantine qu'à partir du XIe siècle et des croisades. Mais selon Courajod ce mouvement n'est rien en comparaison de l'hellénisation de l'Occident aux époques mérovingienne et carolingienne. Bref nous pouvons constater une chose remarquable : l'art byzantin marchant vers l'Ouest en même temps que le Christianisme. M. de Voguë dans son beau livre sur l'*Architecture syrienne*, nous a révélé l'art gréco-oriental dans sa forme chrétienne (1).



1

« C'est par cet art, dit Courajod, que semble s'être faite la transmission à l'avenir du passé de la civilisation méditerranéenne. Baptisé aux fleuves de la Syrie et de la Judée, cet art grec a rajeuni, concurremment avec l'art barbare, et ensemble ils ont formé l'esthétique européenne.»

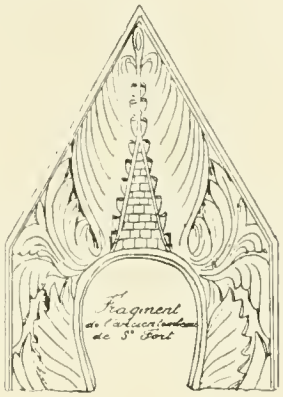


2

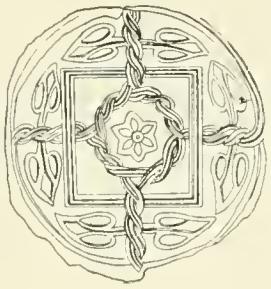
En suivant la marche successive des innovations décoratives, on voit les Latins modifier d'abord timidement les fleurons du chapiteau corinthien et quelques moulures ornées de l'ordre ionique. Au VIe siècle, apparaissent des motifs nouveaux dus à l'influence byzantine, qui propage les symboles chrétiens. L'aigle et la colombe remplacent parfois la volute pour supporter l'abaque. Des emblèmes chrétiens, la croix, l'α et l'ω, se mêlent aux éléments classiques. Bientôt sous l'influence orientale, l'abaque prend les proportions d'un second chapiteau.

Aux VIIe et VIIIe siècles, la sculpture décorative est en pleine décadence. Toutefois les végétaux et les formes géométriques gardent une certaine correction.

L'ornementation sculptée est faite de baguettes juxtaposées, tournées en cercle, disposées en losanges, en carrés, en courbes, etc. mais toujours sans discontinuité dans l'enlacement de leurs méandres, décoration qui est la caractéristique la plus absolue des œuvres du IXe et du Xe siècle et paraît due à l'influence du Nord.



3



4

Les clichés qui précèdent (1 à 4) représentent des ornements de la crypte de Saint-Seurin à Bordeaux, d'après M. L. Maître.

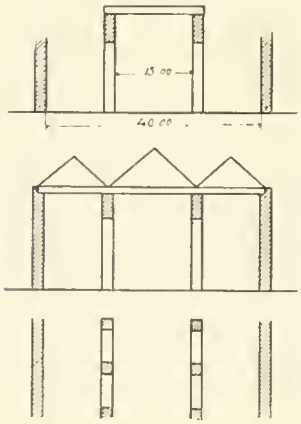
II. — DISCUSSION DE LA FORME BASILICALE.

La forme basilicale, que les Romains, gens pratiques, avaient inventée et que les Chrétiens ont adoptée à leur exemple, est restée depuis lors la forme de prédilection des temples, et en se développant d'une manière logique, avec une suite remarquable, elle a engendré les monuments les plus importants. Aucune forme architecturale n'a joué dans le monde un rôle aussi prépondérant. Nous pourrons suivre ses transformations successives à travers dix siècles au moins.

1. M. de Voguë, *L'architecture civile et religieuse dans la Syrie centrale du Ier au Ve siècle.*

Cette forme primordiale est comme une graine, qui donnera naissance à une plante vigoureuse aux rameaux puissants, appelés à produire une floraison artistique merveilleuse. Les grandes cathédrales du moyen âge sont en germe dans la plus simple des basiliques latines. Aussi croyons nous intéressant de nous arrêter un instant, avec J. Quicherat, à en analyser la structure (1).

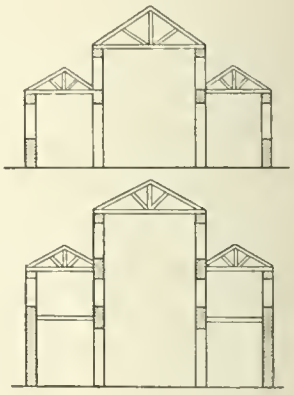
Supposons que nous ayons à construire un édifice très étendu en longueur et en largeur. La longueur ne nous embarrassera guère ; mais la largeur présentera certaines difficultés. Si elle atteignait, par exemple, quarante mètres entre les murs clôturant latéralement l'espace, il serait impossible de jeter une voûte entre eux, avec les procédés de maçonnerie en usage à cette époque, et l'on ne trouverait pas de pièces de bois pour franchir une aussi grande portée. Il faut chercher un expédient. On pourrait trouver des poutres de quinze mètres de longueur ; si l'on veut s'en servir pour soutenir l'abri, on ne pourra pas les assembler bout à bout. On sera amené presque nécessairement à établir ces poutres, comme entraits de charpente entre deux murs recevant leurs extrémités.



Mais si ces murs viennent jusqu'à terre, ils diviseront l'édifice dans le sens superficiel ; celui-ci n'aura plus la largeur voulue. Il faudra donc que ces murs soient pour ainsi dire suspendus, et qu'ils se réduisent, à terre, à des supports isolés, dont le pied prenne le moins de place possible. D'autres poutres franchiront les espaces latéraux moins larges et l'édifice sera à l'abri.

Telle est la solution naturelle qui se présente à l'esprit.

Mais la lumière n'arrivera plus qu'en quantité insuffisante dans l'allée du milieu, que nous appellerons la *nef centrale*. Pour obvier à cet inconvénient, il nous faut aller chercher du jour au-dessus des entraits latéraux, en relevant les fermes centrales. Je continuerai donc à édifier les murs qui portent les entraits du milieu, et je percerai des fenêtres dans le mur entre le toit des nefs latérales et l'entrait de la nef centrale exhaussée.



Si l'espace ainsi abrité ne me paraît pas suffisant, je pourrai en augmenter la superficie en établissant au-dessus des nefs latérales une double galerie. Pour cela, je devrai élever les murs d'appui des trois rangées d'entraits, et réduire à des supports isolés le mur séparant les galeries de la nef centrale.

Il y a un point que nous avons laissé provisoirement sans solution : c'est la manière de substituer aux murs pleins, entre les trois nefs, de simples appuis isolés. Les soutiens des murs de la grande nef sont des rangées de *colonnes* ou des *piliers*. Ces soutiens portent la superstructure, soit par une platebande soit par des arcades.

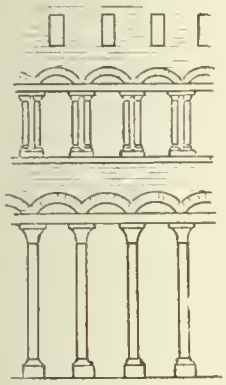
Colonnades architravées. — Dans le système *de la platebande*, la colonnade étant architravée, on opère, pour continuer l'ouvrage, comme si l'on commençait à bâtir sur le sol, ou plutôt au-dessus des linteaux

1. V. J. Quicherat, *Mélanges d'archéologie*. — Dans ce qui suit nous avons utilisé des leçons orales de Quicherat.

de portes ; c'est-à-dire qu'au-dessus de l'architrave, d'une colonne à l'autre, on établit des arcs surbaissés de décharge.

Au-dessus de l'architrave et de ces arcs, on peut au besoin appuyer les solives des galeries, arrêter la construction à une semelle horizontale, et établir la colonnade de la galerie, qui porte le mur supérieur de la même manière.

A la galerie on place des colonnes plus petites, parfois accouplées, et reliées par un bout d'architrave en dessous de l'architrave principale.



L'entrecolonnement était au maximum égal à trois décimètres.

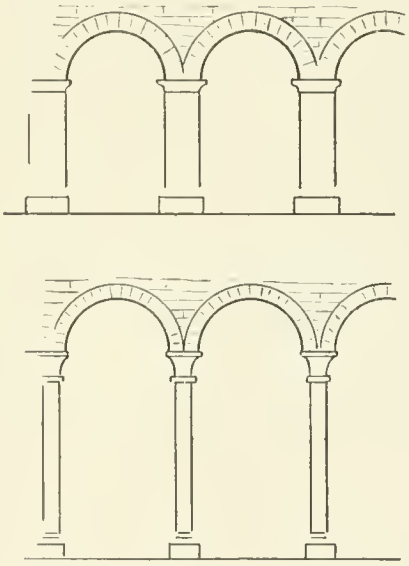
Ce procédé s'appelle celui de la *colonnade architravée*. Elle exige l'emploi de colonnes *très rapprochées*.

Arcades sur piliers. — On peut encore élever la superstructure sur des *piliers*, soutenant une série d'*arcades*. On pourra espacer ces piliers beaucoup plus que les colonnes.

Le système d'arcades sur piliers n'a pas l'élégance des colonnades architravées, du moins chez les Latins ; mais il permettait de diminuer le nombre des supports qui entravaient la vue et la circulation. Les constructeurs de l'époque se sont vus forcés d'y recourir, quand le magasin des ruines antiques épuisé ne leur a plus fourni des colonnes qu'ils pussent réemployer, n'ayant pas l habileté voulue pour en tailler ; ils y furent surtout contraints, quand ils n'eurent plus à leur disposition que de petits matériaux pierreux, comme ce fut le cas de plus en plus général en Gaule.

Arcades sur colonnes. — Indépendamment de ces deux systèmes on conçut enfin une troisième manière de résoudre la difficulté ; elle consiste dans le système d'*arcades sur colonnes*, qui caractérise l'art nouveau, et qui, emprunté aux Romains, fait l'essence de l'architecture chrétienne. Les arcades, construites en briques, sont plus étroites que celles qu'on bandait entre deux piliers. Cependant on se départit de l'étroitesse extrême de l'entrecolonnement antique.

Tel est le système de construction qui a prévalu graduellement, et qui est devenu presque exclusif après l'établissement des monarchies barbares. C'était notamment, à Rome,



celui de la basilique de Saint-Paul hors les murs, de Sainte-Agnès, etc. Des arcades sur colonnes apparaissent déjà dans l'atrium du palais de Dioclétien à Spalatro. D'après un texte cité par M. Wauters, Monulphe, évêque de Maestricht, éleva dans cette ville une église dédiée à saint Pierre, construite de pierres et de briques entre-mêlées. « On y voyait des colonnes dont le chapiteau soutenait des arcades portant la muraille de l'édifice [1] »

1. V. *Ann. de la Soc d'archéol. de Bruxelles*, 1890, p. 207.

Dans le fait, quand les princes de la décadence romaine eurent à construire de grandes et somptueuses églises, ils enlevèrent aux monuments païens existant les colonnes nécessaires. Dans la Gaule, on ne procéda pas autrement, et, quand il n'y eut plus sur notre sol de matériaux classiques à réemployer, on alla fouiller l'Italie. Charlemagne faisait encore venir de Ravenne les colonnes de l'étage de l'église d'Aix-la-Chapelle, et, au IXe siècle, c'est avec de somptueuses colonnes amenées du Midi qu'on élevait la basilique de Lobbes, une des plus belles de la Gaule, et tout à fait conforme encore au type primitif. Quatre colonnes antiques de marbre d'Aquitaine se voient encore dans la petite église de Saint-Pierre à Montmartre. Marseille, Arles, Narbonne, après avoir été exploitées durant plus de cinq siècles, étaient encore les magasins où allaient s'approvisionner les architectes de la Gaule ; des forêts de marbre passaient des monuments de l'antiquité dans les églises.

On employa successivement les trois systèmes de la *colonnade architravée*, de l'*arcade sur piliers* et de l'*arcade sur colonnes*. Le premier a été utilisé, pendant la décadence de l'art classique. On dut recourir au second quand les colonnes vinrent à manquer, attendu que l'on n'avait plus d'ouvriers capables de tailler des colonnes à l'instar de celles des Romains. Enfin, un jour vint où l'on entreprit de tailler des colonnes neuves, et le troisième système détrôna définitivement les autres.

En somme, l'un des traits les plus remarquables de l'architecture latine fut l'emploi d'arcs reposant sur des colonnes.

Grands arcs de nefs. — Non seulement les Latins relièrent les piliers par des arcades, mais ils jetèrent parfois encore d'une nef à l'autre, toutes les trois travées, de grands arcs au-dessus desquels ils élevèrent un mur pour porter la *charpente* (1).

Ces arcs font pressentir la division qui se fera plus tard de la grande nef en travées carrées, couvertes de coupoles ou de voûtes.

L. Cloquet.

(A suivre.)

1. On en a un exemple dans la *basilique de Sainte-Praxède à Rome.*

Les cryptes de la province de Trèves *(Suite et fin).*

IV

Les apôtres du diocèse de Toul et leur sépulture.

SAINT Mansuy appartient à la phalange des premiers apôtres de l'Évangile qui se partagèrent la Gaule et répandirent la Nouvelle Foi en adoptant pour limites de leur juridiction celles de chaque cité gallo-romaine ; son nom, inscrit en tête de la liste des évêques de Toul, s'est conservé par les traditions liturgiques et par les mentions des martyrologes qui lui décernent le simple titre de *confesseur*. S'il n'a pas eu la gloire de couronner sa vie par le martyre, il a du moins eu le mérite d'accepter le gouvernement du plus vaste diocèse de la Gaule. On sait que les évêchés de Nancy et de Saint-Dié sont des démembrements qui ont été opérés au détriment de celui de Toul. Sur ce vaste théâtre son zèle s'exerça sans bruit, sans laisser de matériaux pour ses panégyristes futurs. Lorsque la littérature pieuse se développa avec les nécessités du culte, lorsque les sermonnaires, pour satisfaire la piété des fidèles, furent obligés de rechercher des documents sur sa carrière apostolique, ils se trouvèrent si dénués de renseignements qu'ils furent obligés de recourir aux légendes et aux fictions.

C'est dans ces conditions que se trouvait Adson, abbé de Montièrender, lorsque, cédant aux prières de saint Gérard, évêque de Toul, il se mit à écrire la vie de saint Mansuy. On était alors au Xe siècle, c'est-à-dire à l'époque où le merveilleux avait le plus de prise sur les foules et, comme l'Histoire restait muette sur son personnage, il remplit son cadre avec des événements conformes au goût de son temps. Il fit de Mansuy un étranger né dans les brumes de l'Irlande, comme si son nom latin *Mansuetus* n'avait pas suffisamment démontré le contraire, et il le fit voyager jusqu'à Rome au temps de saint Pierre.

Ni les Bollandistes, ni les auteurs du *Gallia christiana* n'ont accepté la légende d'Adson quant aux rapports de saint Mansuy avec le siège de Rome [1]. Les premiers placent son épiscopat aux environs de l'année 375 ; les autres font remarquer avec raison que, dans les villes évangélisées de bonne heure, on trouve des immolations de martyrs comme à Trèves, tandis que sur le territoire de Toul, il faut descendre jusqu'à l'apostasie de l'empereur Julien pour en rencontrer.

Les martyrs Eucher, Elaphe et Liboire, révérés dans l'église de Toul, ne sont pas antérieurs aux persécutions de la fin du IVe siècle. Cette observation concorde d'ailleurs avec certaines allégations de son biographe, si on veut le considérer comme un informateur sérieux quand il raconte que saint Mansuy apporta des reliques précieuses de Rome et fonda sous les murs de Toul une basilique en l'honneur de saint Pierre, celle où il fut enseveli. Les premières reliques de saint Pierre sont ses chaînes ; or, elles furent découvertes seulement au com-

1. *Acta SS.* Septembris 3^a die. Les miracles ont été aussi publiés dans l'*Histoire de Lorraine* de Dom Calmet. En résumant toutes les opinions des historiens, ses prédécesseurs, M. l'abbé Eug. Martin s'est prononcé également pour la première moitié du IVe siècle dans son *Histoire des diocèses de Toul, Nancy et Saint-Dié*, publiée en 1900, t. I, p. 30.

mencement du Ve siècle. Elles ne sont pas venues à Toul du temps de l'évêque Mansuy, mais il est possible que son successeur ou le troisième évêque de Toul ait reçu de Rome quelques fragments qu'il aurait employés dans la dédicace de la basilique élevée sur le tombeau de saint Mansuy.

Ce que fut le premier édifice dont nous parlons, nul ne le sait ; sa structure n'a été décrite par aucun auteur. Peu s'en est fallu que l'emplacement même fût à jamais désert tant il a subi de vicissitudes à travers les siècles. Il s'élevait hors les murs de la ville, dans l'endroit occupé longtemps par l'abbaye de Saint-Mansuy, et cette situation troubla plus d'une fois son existence. Le coup mortel lui fut porté en 1552, à l'approche des troupes de Charles-Quint, par le gouverneur calviniste de Toul qui ne voulait pas que ses bâtiments pussent servir d'abri aux assiégeants. L'église et le monastère furent rasés ([1]). Ce qu'on a laissé intact, ce sont les sous-sols : ils sont restés en place sous les bâtiments de l'exploitation agricole qui remplacèrent l'abbaye ; ils servirent de points de repère le jour où l'on entreprit de réparer les effets de la brutalité des siècles de fer.

Après de longues années d'oubli ou d'impuissance qui se sont prolongées jusqu'au XIXe siècle, l'autorité diocésaine s'est montrée soucieuse de reprendre possession du terrain où fut inhumé le premier évêque de Toul ; elle a racheté la grange qui remplaçait l'église rasée et elle a fait élever provisoirement une chapelle qui est une heureuse manifestation de l'attachement des habitants de Toul à leurs traditions historiques. Quand on pratique des fouilles au hasard, on ne tombe pas toujours sur le meilleur point à mettre en lumière. Cette fois on s'est préoccupé avant tout de remettre en honneur le tombeau qui se dérobait dans son souterrain et de le rendre accessible sans consulter les lois de l'archéologie. On a percé la voûte de la crypte à droite et à gauche de l'autel, on a établi deux escaliers qui permettent de circuler facilement, sans s'apercevoir qu'il existait déjà d'autres entrées.

En cherchant à l'Ouest, on aurait sans doute découvert l'escalier qui descendait à la porte voisine du tombeau, et ce rétablissement aurait eu l'avantage de montrer à tous les yeux les véritables accès de la confession de saint Mansuy.

Quoi qu'il en soit, les résultats des fouilles sont heureux puisqu'ils ont remis l'archéologie en possession de terrains que le peuple connut longtemps sous le nom de *grottes de saint Mansuy*. Il ne s'agit pas ici d'excavations creusées dans un sol rocheux, comme à Saint-Émilion, mais bien de constructions en maçonnerie semblables aux caves que nous établissons encore aujourd'hui sous nos maisons. Comme elles sont partagées entre plusieurs propriétaires qui se sont renfermés chacun par une clôture, il est difficile d'en fournir le plan, cependant j'espère que ce travail tentera bientôt quelque archéologue de Toul, désireux de reconstituer les dimensions de l'église supérieure. Quelle est la date de ces souterrains ? Ils n'ont pas de style qui les caractérise d'une façon bien nette, les piliers carrés ne portent aucune moulure, les voûtes sont tantôt en forme de berceau, tantôt sur des arêtes, les lignes de murs s'entrecroisent en traçant des figures irrégulières qui ne ressemblent en rien aux plans des nefs

1. L'évêque Jean de Maillane essaya une résurrection en transformant l'ancien réfectoire des religieux, en 1610, et en appelant la Congrégation de saint Viton à son aide. La tentative ne réussit pas. Sous Louis XV, la mense épiscopale de Toul hérita des biens de l'abbaye morte pour dédommager l'évêque de la diminution de son ressort après la création des évêchés de Nancy et de Saint-Dié.

des églises supérieures, mais plutôt à des couloirs et à des compartiments de caveaux qu'on aurait construits successivement au fur et à mesure des besoins. Sans leur assigner une date précise, on peut dire qu'ils ne sont pas de l'époque romane. Leurs piliers seraient d'un style plus raffiné comme à Dijon et à Chartres. L'abbé Guillaume, qui en parle dans sa *Notice historique*, n'est pas assez précis quand il nous dit que certaines parties sont de l'époque de Hugues des Hasards (1506-1517), les autres du XVIIe siècle ; il omet d'indiquer sur quels documents il fonde ses allégations ([1]).

D'après cet auteur, elles auraient été commencées par l'abbé Albéric, puis bénites en 1090 par l'évêque Pibon. Un architecte seul nous dira peut-être si elles ont été construites pour asseoir solidement la construction comme un fondement indispensable, ou s'il faut les considérer comme une superfluité destinée seulement à faciliter les accès d'un sanctuaire souterrain. Dans la visite que j'ai faite, je n'ai pu me rendre compte des moyens employés pour communiquer du dessous avec l'étage supérieur. Rien ne laisse soupçonner l'emplacement des escaliers primitifs et, cependant, il n'est pas douteux que les pèlerins aient été admis à visiter et à toucher le tombeau du patron de l'église. La descente a disparu dans les remaniements successifs occasionnés par les ruines et les reconstructions.

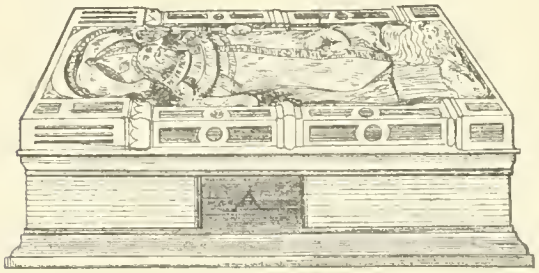
Évidemment la partie la plus ancienne est la cave qui renferme le tombeau du saint ; son exiguïté comme sa nudité sont une preuve de son antiquité. Ce n'est pas au XIe siècle qu'on aurait réduit ses proportions à ce point, on aurait fait comme à Trèves, on aurait divisé l'espace en plusieurs nefs et multiplié les décorations. Ici, tous les murs sont nus, il n'y a pas place pour un autel. C'est un hypogée gallo-romain pareil à ceux du cimetière de Saint-Mathias, aux caveaux de Saint-Thaumaste à Poitiers et de Saint-Allyre à Clermont-Ferrand, de $3^{m},76$ sur $3^{m},40$. La cérémonie de la messe ne pouvait s'accomplir que dans un édicule bâti au-dessus, sanctuaire d'abord très exigu qui fut agrandi sans doute à l'époque mérovingienne pour répondre au développement de la piété et de la vénération envers saint Mansuy.

On sait que, d'après les usages en vigueur, les évêques se faisaient inhumer le plus près possible du premier apôtre du diocèse ; il est donc tout naturel de penser que les souterrains de Saint-Mansuy furent établis pour servir de caveaux funéraires aux évêques de Toul et aux bienfaiteurs de l'église jusqu'au jour où les désastres des invasions dérangèrent le courant établi. Nos conjectures sont confirmées par certaines découvertes.

M. l'abbé Clanché, qui est originaire de Toul, a entendu dire que son grand-père avait trouvé un tombeau en grès et que d'autres avaient aperçu quelques petits ossements. On aurait sans doute fait bien d'autres constatations intéressantes si on avait pratiqué des fouilles méthodiques sous la direction de quelque archéologue compétent. Dans tous les cas, peut-on regarder les souterrains dont nous parlons comme des caves banales, quand nous voyons les historiens de Toul préoccupés de nous apprendre qu'on les nommait *grottes de saint Mansuy?* Le seul fait de leur rapprochement de l'église abbatiale montre bien que l'intention des religieux n'était pas d'en faire des celliers dépendants de l'économat du monastère,

1. *Notice histor. et archéol. sur l'abbaye de Saint-Mansuy lez Toul*, Nancy, 1879. Wiener. 1 br. in-8°.

Avant de se prononcer sur l'âge du caveau que j'appelle l'hypogée de saint Mansuy parce qu'il n'a pas cessé de renfermer son tombeau plein ou vide, j'invite le lecteur à se livrer à une comparaison et à se rendre compte de ce qu'on fit dans la même ville de Toul pour garder la sépulture de saint Epvre, autre évêque célèbre de ce diocèse, mort au commencement du VIe siècle, et dont la mémoire n'a pas cessé d'être chère aux habitants. Sa crypte, loin d'être restreinte comme celle de saint Mansuy, était si spacieuse qu'elle put recevoir les sarcophages de plusieurs évêques, notamment celui de saint Arnoulf (855 + 871) ; son plan comportait même un *sacellum* dédié aux SS. Aignan, Corneille et Cyprien, détail qui implique la présence d'un autel où se célébrait la messe. Tel était le développement des cryptes à l'époque mérovingienne (1).



Tombeau de saint Mansuy à Toul. A. Fenestella du Saint.

Dans l'un et l'autre cas, nous sommes en face de deux églises fondées dans les faubourgs suivant l'antique usage que nous avons constaté partout où nous sommes passé, et suivant la règle qui ne souffrira pas d'exception.

Je n'ai pas de renseignements sur la destination du terrain qui fut consacré à la sépulture de saint Epvre, mais je puis affirmer que pour le premier évêque, saint Mansuy, il fut porté dans un cimetière gallo-romain. C'est un fait qui a été bien établi lorsque le sol a été remué profondément pour l'ouverture de la gare du chemin de fer ; les fouilles ont amené au jour diverses sépultures, notamment celle d'un riche gallo-romain dont le sarcophage monumental, orné d'oreilles aux quatre angles, comme ceux des Aliscamps, portait bien le caractère des œuvres fabriquées avant le Ve siècle (1).

Le tombeau primitif de saint Mansuy avait sans doute quelque ressemblance avec celui-ci, mais il n'a pas été conservé dans son intégralité. Je suppose qu'à la suite de certaines profanations commises par les Barbares, on a été obligé de remplacer la pièce qui formait le dessus. Actuellement la statue de l'évêque revêtu de ses ornements pontificaux, la crosse à la main, la mitre en tête est couchée sur la table du couvercle; son style indique qu'elle a été exécutée par un artiste de la Renaissance. Les côtés de la cuve du sarcophage sont bien différents, ils sont unis et passeraient inaperçus s'ils ne portaient juste au milieu du flanc le plus large, une ouverture carrée que j'appellerai *la fenêtre du saint.* Les pèlerins y introduisaient leur tête pour porter plus directement leur supplique jusqu'à l'oreille du saint; on connaît d'autres exemples de l'emploi de la fenêtre dans les sarcophages ; on cite surtout celle de saint Menoux dans le département de l'Allier, et on sait qu'elle plaisait beaucoup à la naïveté des générations du moyen âge. A Toul comme ailleurs, elle est postérieure à l'an mille et aux dernières translations; sa présence nous révèle que le corps du saint a été maintenu dans son sarcophage

1. « In crypta subterranea ecclesie S. Apri prope hujus sancti corpus, penes sacellum S. Aniani et SS. Cornelii et Cypriani conditus est. » (*Gallia christ.*, t. XIII.)

1. On peut le voir au *musée lorrain* de Nancy, où il est exposé.

au moins jusqu'au XVIe siècle au lieu d'être exposé sur les autels dans un reliquaire. Je ferai remarquer que le soubassement du tombeau n'a pas de fond, il servait donc de revêtement à un autre sarcophage inséré à l'intérieur.

Sur les temps primitifs, nos informations se réduisent à des conjectures basées sur les usages et sur les constatations qui seront faites au moment de la reconnaissance des reliques. S. Gérard passe pour le fondateur de l'abbaye qui porta le nom de saint Mansuy; il serait plus exact, je crois, de lui attribuer le titre de *restaurateur*, bien que l'histoire n'ait pas conservé les noms des abbés antérieurs, car il n'est pas d'exemple de tombeau vénérable, comme celui d'un premier évêque, qui n'ait été gardé par une communauté religieuse. Saint Epvre qui n'était pourtant que le huitième évêque, a joui de l'honneur d'une abbaye autour de son tombeau. Disons donc que le silence des historiens n'est pas à invoquer contre l'antiquité de l'établissement de saint Mansuy et cherchons plutôt la cause de son effacement dans un incendie quelconque qui aura ralenti la résurrection de son sanctuaire.

D'après Benoît Picard, qui a remué les archives de l'abbaye de Saint-Mansuy, Gérard aurait achevé une œuvre commencée par Gauzelin son prédécesseur; j'en conclus que l'un ou l'autre de ces deux pontifes ont voulu réparer au Xe siècle l'injustice des siècles précédents qui avaient laissé les reliques de leur premier évêque dans une sorte de caveau où elles étaient presque inaccessibles, et, en édifiant la nouvelle église abbatiale, ils ont eu le soin de le placer dans une confession plus digne de lui. Nous devons croire l'évêque Pibon quand il nous dit dans un procès-verbal de reconnaissance de 1104 qu'une vieille tradition lui avait appris que saint Gérard, évêque de Toul, avait opéré la translation du corps de saint Mansuy au-dessous de l'église qu'il avait trouvée sous son invocation et que son sarcophage de bois avait été déposé dans un lieu convenable où retentisssaient les voix des religieux voués à son culte (1). C'est là que S. Gérard, pendant une grave maladie, se fit transporter pour obtenir sa guérison, nous dit son biographe; il ne faisait que suivre un courant établi. Un autre document accuse la popularité du premier pasteur et les hommages publics rendus à ses restes; c'est une charte de donation de l'année 974 par laquelle nous apprenons que le corps de saint Mansuy était exposé aux vénérations des pèlerins; il est même spécifié dans la formule finale d'imprécation que, grâce à ses mérites, les maladies du corps et de l'âme sont guéries chaque jour quand on l'invoque pieusement (2).

En 974, on n'était pas encore à l'époque où les reliques étaient exposées sur les autels dans l'église supérieure, il faut donc croire que les pèlerins allaient faire leurs dévotions dans une crypte. Le plus ordinairement on commençait les reconstructions par le chevet afin d'assurer l'accomplissement des cérémonies religieuses: c'est ce qui arriva à Toul, puisqu'on attribue au premier abbé le mérite d'avoir mis en place

1. « Sanctus Gerardus sacrum corpus illius transtulerit atque *infra ecclesiam* quam sibi ipsius nomine consecratam invenerat in archa lignea, loco congruo, collocaverit ». *Tractatus de translatione secunda S. Mansueti a domino Pibone dicta et composita* (Pertz, *Monumenta Germ. historica*, XV, 931).

2. « Notum sit... .. tradidisse loco B. Petri in honore dicato quo veneratur corpus magnifici Mansueti primi pastoris nostri... imprecante beato Mansueto patrono nostro cujus meritis et intercessione cotidie pieque venientium diversi fugantur animarum corporumque languores atque infirmitates multiplices. » (*Gallia christiana*, XIII, 459, preuves.)

un maître-autel dédié aux SS. Apôtres, composé d'une table d'argent et orné de pierres précieuses rehaussées d'or.

La tâche accomplie par le second abbé Albéric détermine bien l'ordre des travaux ; il construisit la nef pour abriter la foule qui se rendait aux solennités du confesseur Mansuy et il porta les murs jusqu'à la naissance des voûtes (1). On dit que ses contemporains le récompensèrent en lui accordant une place dans la crypte, nouvelle preuve que le chevet était terminé sous l'épiscopat de saint Gérard, mort en 994.

Le faîte de l'édifice fut mis en place sous l'abbé Théomar et la consécration eut lieu dans le cours du XIe siècle, sous l'évêque Pibon qui vivait encore au commencement du XIIe, et qui paraît avoir eu le zèle de rechercher ce qu'était le plus ancien monastère. Le résultat de ses découvertes fut consigné sur le catalogue ou livre matricule des évêques de Toul et de là passa dans un procès-verbal du XVe siècle qui nous est parvenu (2). Sur l'emplacement sondé se trouvaient l'ancien chœur *vetus cancellum* et une chapelle dédiée à saint Benoît. En ouvrant le sol, on vit une crypte cimentée en maçonnerie faite à la façon d'un arc triomphal, ronde et voûtée, dit le texte, où gisaient trois cercueils pleins « de reliques de saints » jusqu'aux bords, cerclés de fer, représentant un trésor d'une haute antiquité pour emprunter le langage du rapporteur.

Théomar ne voyant aucune indication de noms et voulant se renseigner sur l'origine de ces ossements, prit le catalogue matricule des évêques et apprit que les évêques Amon, Alchas, Auspice, Celsin et Urse reposaient à Saint-Mansuy. Sa conviction fut entière quand il aperçut les sandales et les ornements pontificaux qui étaient joints aux reliques. Le contenu du troisième cercueil était bien différent, il renfermait les restes de trois squelettes sous la tête desquels on avait placé quelques menues monnaies de bronze *minuta erea*. Le procès-verbal ne parle pas des effigies marquées sur les monnaies, le champ est donc ouvert aux conjectures (1). Des restes de saint Mansuy, il n'est pas dit un mot, parce que suivant le texte déjà cité ils avaient été retirés au Xe siècle pour être portés dans un autre dépôt. Le procès-verbal ayant été perdu, et le bruit ayant couru que certaine église se prétendait en possession du chef de saint Mansuy, l'abbé Théomar voulut vérifier le fait et, quand il ouvrit le cercueil, il constata que le corps était entier. On saisit cette occasion pour remplacer le vieux sarcophage par un neuf qui était un ouvrage d'art (2). Je ne parle pas de reliquaire dans le sens le plus ordinaire comme ceux qu'on a coutume d'exposer sur les autels, je crois qu'on s'est toujours servi d'un coffre de bois orné de belles ferrures en métal précieux, et que ce coffre, au lieu d'être exposé fut

1. Nous empruntons ces détails au *Gallia Christiana*. Dom Calmet, *Histoire de Lorraine*, libro XX, n° 106, dit qu'il a trouvé l'épitaphe d'Albéric et en donne le texte suivant : « Abbas Albericus sapiens, pius atque pudicus. Hanc fabricam statuit, causa caputque fuit. »

2. « Innotescat quod. . . . . .
ad plagam sive regionem septentrionalem ubi tunc erat cancellum vetus ejusd. monasterii et hisce diebus est capella ad altare beati Benedicti sub pavimento ipsius altaris criptam opere cementarii in modum arcus triumphalis curvatam et rotundam in qua apparebant tria feretra sanctorum gloriosis reliquiis ad summum usque referta. » (Anno 1441. Procès-verbal de vérification.) *Arch. de Meurthe et Moselle*, G. 9.

1. Archives de Meurthe et Moselle, G. 9. — Le document que nous citons est inséré dans un procès-verbal du mois d'août 1441 constatant que le sarcophage unique dans lequel on avait mis tous ces ossements pour l'exposer derrière le maître autel, suivant l'usage, contenait encore 7 têtes. Les reliques d'Amon avaient été distraites pour être portées à la cathédrale.

2. « Nova ergo archa miro opere fabricata subiit et presentem thesaurum corpus scilicet sanctissimum ferro undique obserata, servandum suscepit. »

dissimulé sous le cénotaphe de pierre dont nous avons parlé pour le préserver des démonstrations trop indiscrètes des pèlerins.

Comment le cénotaphe, après avoir été déplacé de sa première confession, se trouve-t il replacé dans l'endroit qu'il avait quitté au Xe siècle? Je l'ignore, mais je crois le fait indubitable quand on a lu les procès-verbaux de reconnaissance de 1104 et de 1107.

A un autre point de vue, la description des fouilles est intéressante: elle s'applique exactement au caveau qui renferme aujourd'hui le tombeau et nous apporte les moyens de le dater en dehors des arguments que nous fournit sa structure; nous sommes encore aujourd'hui en présence d'une belle voûte en plein cintre qui ressemble assez à celles qu'on emploie dans les arcs de triomphe. Ce n'est pas ainsi qu'on contruisait au Xe siècle, au temps de Gauzelin et de Gérard, on employait des colonnes et des nefs dans les sous-sols, je le dis pour ceux qui supposeraient que nous sommes dans une seconde crypte bâtie spécialement pour la sépulture de saint Mansuy. La crypte réouverte au XIXe siècle est bien la même que celle qui fut découverte en 1107, et où furent trouvés les ossements des cinq premiers évêques de Toul, elle a tous les caractères des hypogées qui furent employés à Trèves et ailleurs pour inhumer les chrétiens des IVe et Ve siècles ; elle est l'unique crypte où reposèrent jusqu'au Xe siècle les reliques de saint Mansuy et celles de ses successeurs.

Je ne sais à la suite de quelles circonstances l'église abbatiale de Saint-Mansuy s'est trouvée déplacée de son axe primitif et pourquoi le corps de ce pontife fut séparé de ses compagnons habituels de sépulture; l'Histoire du Xe siècle deux fois agitée par des incursions de Hongrois, en 928 et en 954, dans la vallée de la Moselle où ils brûlèrent 22 églises, nous laisse seulement soupçonner que les ruines amoncelées à Toul effacèrent toute trace du plan de la première église. La reconstruction se fit au hasard et quand elle fut terminée, on constata qu'elle était à près de 50 mètres des fondations entourant la sépulture des cinq premiers évêques (1). Ce fait ressortait très sensiblement sur un plan dressé pour l'Évêché à l'occasion des projets de rétablissement qui furent mis à l'étude dans la seconde moitié du XIXe siècle; il a été confirmé plus haut par le récit des fouilles du XIIe siècle.

Puisque nous avons la certitude que le tombeau de saint Mansuy est en partie conservé dans la crypte même où les générations anciennes l'ont porté, il serait à souhaiter que le clergé de Toul comprît le double intérêt qui s'attacherait à une reconstitution de la sépulture primitive; il mériterait la reconnaissance des archéologues chrétiens en conservant l'aspect d'un vieux monument et raviverait la Foi en attestant d'une façon sensible la réalité de la mission apostolique de saint Mansuy. Son tombeau peut être remis dans sa position normale et les foules peuvent être admises à le vénérer en leur préparant des accès pareils à ceux qu'on a employés dans les églises de Trèves.

Le premier apôtre de Toul n'est pas resté renfermé dans sa ville épiscopale, il a parcouru certainement son immense diocèse qui s'étendait jusqu'aux chaînes de montagnes des Vosges, ou bien il a envoyé ses premiers disciples porter les semences de la Nouvelle Foi près des centres gallo-

1. Témoignage de M. l'abbé Clanché, qui a compulsé les archives de l'évêché à mon intention.

romains les plus populeux. C'est un fait remarquable, en effet, que le martyrologe lorrain nous désigne un foyer de piété et des traditions sanglantes de sacrifice à côté de chacune des agglomérations les plus vieilles. Pompey, près de Nancy, a son saint Eucher; Grand, dont on voulut faire un siège d'évêché sans preuves suffisantes, a une vierge, sainte Liboire; Soulosse a saint Elophe; et tous trois passent pour des martyrs dans l'opinion publique et dans les documents anciens. Ce ne sont pas de vaines prétentions. Ces récits populaires sont appuyés sur des monuments qui pour être moins caractérisés que les cryptes de saint Mansuy et de saint Epvre, n'en sont pas moins dignes de fixer l'attention. Les chapelles qui se dressent çà et là dans nos campagnes, souvent ruinées mais toujours relevées par la piété des fidèles, n'ont pas surgi du sol spontanément et sans motifs; elles consacrent le souvenir d'un grand fait qui s'est accompli en présence de nombreux témoins; elles valent les tables de bronze que gravaient les Anciens.

Il n'y a pas très longtemps que, sur l'emplacement de l'usine Fould, à Pompey, on voyait une chapelle dédiée à saint Eucaire ou Euchaire [1]. L'endroit n'était pas banal, il était enclavé dans un cimetière où les archéologues ont relevé bon nombre de tombes de l'époque gallo-romaine. Peu importe que les fouilles, seulement partielles, n'aient pas fourni de signes chrétiens aux fouilleurs, il nous suffit de constater que l'ermitage est mêlé aux restes de la civilisation païenne comme à Saint-Mansuy de Toul et qu'il se présente dans les mêmes conditions que les sépultures des apôtres des diocèses de la Gaule. A une époque que nous ignorons, et pour le dérober aux profanations des Barbares, le corps de S. Euchaire fut enlevé de Pompey et porté dans le bourg fortifié de Liverdun qui offrait plus de sécurité. Cette translation n'est pas douteuse; elle est attestée par la présence d'un tombeau, d'une légende, d'une église et d'une inscription.

Le sarcophage n'est pas gallo-romain; sa forme est celle d'un trapèze; la légende est empruntée à d'autres biographies de martyrs; l'église est du XIIIe siècle, et l'inscription du XVe, le cénotaphe prétentieux du XVIe; cependant l'ensemble des témoignages fait impression sur l'archéologue chrétien et l'induit à penser qu'il est en présence de l'un de ces vieux cultes souvent interrompus et toujours renaissants qui ont des racines profondes dans le cœur du Peuple [1].

Il ne faut pas chercher le tombeau sous le maître-autel dans une confession somptueuse. Non, il est près de la porte d'entrée comme un objet secondaire. On explique cette singulière situation en disant que sa place est celle du chevet de la chapelle antique où il reposait. Le fait est possible. On n'a pas voulu le déplacer par respect, mais on s'est appliqué à rendre le saint accessible aux pèlerins en pratiquant au-dessus de la tête de son sarcophage une petite voûte en plein cintre qui se prolonge jusque sous le mur de la façade de l'église comme si on avait voulu offrir aux pèlerins du dehors une lucarne pour lui parler sans entrer dans l'église. Cette disposition bizarre

1. La chapelle avait 11^m,30 sur 7^m,40; elle était voûtée en berceau sur murs très épais. Boulangé (G.), *Notice sur les tombes gallo-romaines découvertes autour de l'ermitage de saint Eucaire, commune de Pompey (Meurthe) et sur la tradition des martyrs leucois compagnons de saint Eucaire.* (Société d'archéologie lorraine et du Comité du musée Lorrain, 1853, Nancy) — L'abbé Marchal, *Saint Eucaire, sa parenté, son épiscopat à Grand, son martyre à Pompey et ses reliques à Liverdun*, p. 69. (Ibidem, 1866.)

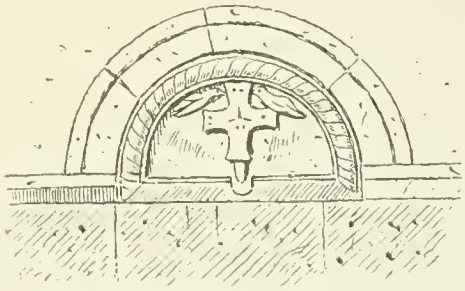
1. Abbé Mirguet, *Saint Euchaire, sa vie et son culte.* Nancy, R. Vagner, 1897, in-8°. 1 fr.

n'est pas sans analogie avec la *fenestella* du tombeau de saint Mansuy.

A Soulosse, canton de Coussey, arrondissement de Neufchâteau, on montre une petite chapelle sous l'invocation de la Sainte-Epaiotte (Épée) qui, dit-on, marquerait le lieu où saint Elophe fut martyrisé. Son corps fut inhumé non loin de là dans un endroit qui se signalait à l'attention par un monument dont on possède quelques débris. Tous les archéologues qui visitent la grotte de Saint-Elophe sont frappés de voir au-dessus de la porte d'entrée un tympan dont le style peut se comparer aux plus vieilles sépultures chrétiennes; je veux parler d'une croix pattée qui supporte deux colombes affrontées et d'une torsade qui limite le champ [1]. C'est là un morceau de sculpture digne d'être conservé comme un témoignage du culte voué à saint Elophe. Son tombeau a-t-il été déposé dans une confession sous un autel? Je l'ignore. En ce moment, il est dans l'avant-chœur de la belle église qui fut construite en l'honneur du martyr dans le courant du XVe siècle. Sa fête se célèbre le 16 octobre.

Pour le culte de sainte Liboire, la vierge de Grand, il est attesté par deux chapelles situées en dehors de la ville, l'une à la deuxième borne milliaire, l'autre dans le cimetière. Suivant la légende du pays, la première marquerait le lieu du martyre et la seconde la distance qu'elle parcourut, dit-on, en portant sa tête. Ses reliques, emportées d'abord à Toul, ont été rendues à la ville de Grand en 1792, pour déférer aux vœux de la population qui n'a jamais cessé de considérer sainte Liboire comme sa patronne [1].

Remiremont n'a pas la prétention de remonter aussi haut que les cités précédentes, Romaric, qui lui a donné son nom *(Romarici mons)*, est un personnage des temps mérovingiens, mort en 653, dont elle mêle les louanges à celles d'Amat, son maître dans la vie religieuse. Adelfe, qui est associé aux deux précédents dans les invocations, fut le second abbé de la communauté double fondée par Romaric. Tous trois furent certainement déposés dans une



Tympan situé à l'entrée de la grotte de Saint-Elophe.

crypte dès le principe, nous en avons la conviction quand nous lisons les débuts de la fondation de la ville qui doit son nom au *Mont Romaric* (ou par inversion *Remiremont*) [2]. Avant de s'épanouir dans la plaine, elle occupait les pentes et le sommet de la montagne voisine. C'est là que les religieux de Romaric vécurent jusqu'aux invasions du Xe siècle en gardant les reliques de leurs fondateurs; ils jugèrent alors que la défense serait plus facile dans la partie basse et ils y fondèrent un *oppidum*, qui, en se transformant peu à peu à travers les siècles, est devenu la ville moderne de Remiremont. La basilique nouvelle qu'on fut obligé d'y construire

1. L'excellent croquis du tympan que nous publions est dû au crayon de M. Chevreux, archiviste des Vosges, qui connaît à fond les antiquités de son département. Voir l'ouvrage de Fontaine, *Recueil d'anciennes croix et de quelques anciens monuments du diocèse de Saint-Dié.* Saint-Dié. Humbert, 1875.

1. L'huillier, *Sainte Liboire et les martyrs lorrains, au IVe siècle.* Nancy, Vagner, 1889. 2 vol in-8°.

2. *Gallia Christiana*, XIII, 1407.

n'était pas sans importance, car, suivant un texte ancien, le plan du chevet comportait un sous-sol assez vaste pour contenir trois autels correspondants aux trois tombeaux de Romaric, d'Amat et d'Adelfe qu'on y transféra (1).

Pourquoi a-t-on pensé à une crypte dans cette réinstallation précipitée si ce n'est qu'on considérait comme un devoir de rendre aux tombeaux des patrons de la ville les mêmes honneurs que ceux qu'ils recevaient dans leur premier dépôt? Quels

Crypte de Remiremont (Vosges).

étaient ces honneurs? Nous allons voir qu'ils ont été égaux à ceux qu'on rendait aux apôtres du IVe siècle. Les auteurs du *Gallia* ont dû s'inspirer d'un document ancien quand ils relatent qu'Amat reçut d'abord la sépulture à *l'entrée de l'église* et ne fut introduit qu'un an après sa mort *dans l'intérieur*. Quand ils ajoutent que Romaric fut placé près de son ami, j'entrevois que leurs disciples n'avaient pas achevé le lieu de repos qu'ils leur destinaient sous le maître-autel (1).

En se transportant dans le sous-sol de l'église actuelle de Remiremont, il est facile de se rendre compte de l'installation des trois tombeaux dont nous parlons ; il y a là, en effet, une crypte qui n'a pas obtenu jusqu'ici la considération qu'elle mérite parce qu'elle a été *réparée* au XIe siècle.

1. « Sub cujus principe ara insignis crypta constructa cum tribus altaribus. » Dom Calmet, *Histoire de Lorraine*, I, 872.

1. *Gallia christiana*, XIII, p. 1066.

Cependant, quand on l'étudie avec attention, on demeure persuadé que son plan n'a pas été modifié, les trois nefs ont été faites pour conduire aux trois tombeaux qui étaient exposés à l'extrémité orientale de chacune d'elles, au milieu, à la place d'honneur celui de Romaric, à droite et à gauche, ceux d'Amat et d'Adelfe, conformément au texte cité par Dom Calmet. J'accorde que les voûtes d'arête avec leurs doubleaux ont pu être refaites au XIe siècle, après l'incendie de 1057, parce que les voûtes résistent rarement aux chutes de matériaux qui s'entassent sur leur extrados, mais la réfection a été faite, ici comme ailleurs, avec les anciens supports du Xe siècle; c'est une chose évidente quand on regarde le travail des sculpteurs. Le fût des six colonnes divisant les nefs est à peine galbé comme dans l'église carolingienne de Saint-Philibert de Grandlieu ; le socle est un bloc épais tantôt rectangulaire, tantôt taillé à huit pans avec un petit filet. Quant aux chapiteaux, leur corbeille aplatie est ornée sur les quatre faces de filets horizontaux et d'une ligne courbe en anse de panier renversé, décoration qu'on a signalée sur les chapiteaux de la crypte de Saint-Avit d'Orléans dont la date est certainement antérieure à l'an Mille, de l'avis de tous les archéologues. Toute différente serait la décoration si nous étions en présence d'un sous-sol rebâti complètement au XIe siècle ; elle aurait mis sous nos yeux quelque figure grotesque ou aurait imité d'une façon barbare les ornements classiques de l'Antiquité.

V

Les patrons des églises de Metz et de Verdun.

NOS études sur les sépultures des cryptes seraient du plus haut intérêt pour l'histoire de l'épiscopat et la rédaction des listes du haut personnel ecclésiastique si les tombeaux n'avaient pas été déplacés, car les documents funéraires sont de ceux qui se transmettent avec le plus de respect par les inscriptions, par les livres matricules et les récits des translations. L'ordre de succession peut être défectueux, c'est vrai, faute de mentions chronologiques, mais les nomenclatures provenant de cette source d'information offrent plus de garanties de certitude que celles qui sont tirées de traditions indéterminées.

Pour Metz, on assure que les treize premiers évêques du diocèse ont été inhumés autour de saint Clément; après les noms de Félix et de Céleste, on cite Patient comme le quatrième, puis viennent Victor, Sembace, Phronime, Legonce, Explèce, Siméon, Ruff, Adelphe, Céleste, Auctor et Félix [1], noms latins ou grecs évidemment de la période antérieure aux Carolingiens, qui ont dû se répéter de bouche en bouche parce qu'on les avait vus gravés sur la pierre des tombeaux.

Le personnage que l'église de Metz a placé en tête de sa liste d'évêques et qui porte le nom de saint Clément n'a rien de commun avec le pape saint Clément qu'on fait intervenir si souvent dans les légendes relatives aux premières prédications de l'Évangile; celui de Metz est un apôtre bien réel dont l'existence est certifiée par le signalement d'un tombeau ou d'une crypte, ce qui est identique, par le souvenir d'une abbaye dont la destruction est connue, par la dénomination d'un faubourg de la ville qui a conservé sa renommée à travers les âges, enfin par un ensemble de faits traditionnels bien caractérisés. M. l'abbé Duchesne dans ses *Fastes épiscopaux*, pousse la critique à ses extrêmes limites quand il avance que la série épiscopale de Metz n'offre pas de point d'attache certain avant 535, époque où l'évêque Hesperius apparaît

1. *Gallia christiana*, t. XIII.

au concile de Clermont; il aurait dû ajouter que le seul fait de la sépulture des évêques primitifs dans un faubourg est une indication de haute antiquité et d'un établissement voisin de l'époque gallo-romaine. Il n'y a pas de différence entre les conditions topographiques dans lesquelles se présente Saint-Clément de Metz et celles que nous avons décrites à Toul et à Trèves, il est dans l'emplacement que les Romains avaient choisi pour en faire un cimetière, sur le bord d'une voie fréquentée et il est implanté si fortement dans ce quartier qu'il devient le centre de toute la vie religieuse comme aux époques où les chrétiens bannis des cités se réfugiaient dans les alentours (1).

Là s'érigèrent les basiliques de Notre-Dame-des-Martyrs, de Saint-Laurent, de Saint-Jean-Baptiste, de Saint-Amand, de Saint-Genès. Je m'arrête sur le nom de Saint-Jean-Baptiste pour faire remarquer qu'il trahit, comme à Lyon et à Trèves, la présence du baptistère antérieur à celui de l'évêché établi *intra muros* (2). Toutes ces basiliques faisaient cortège à un édifice principal construit en l'honneur de l'apôtre saint Pierre, patron habituel de beaucoup de sanctuaires érigés au Ve siècle au-dessus des tombeaux des premiers pasteurs de chaque diocèse, comme pour affirmer plus hautement qu'ils étaient en union parfaite avec le Saint-Siège de Rome.

Quel que soit le fondateur de cette dernière basilique, nous pouvons être certains qu'elle est différente de la fondation personnelle de Clément, nous le savons par l'histoire générale de toutes les églises. Le premier apôtre a été enseveli dans le cimetière commun, il y est demeuré jusqu'au jour où l'un de ses successeurs a eu le zèle de procéder à une translation et de construire une église avec confession sous le maître-autel. Les livres matricules ayant été détruits dans le cours des siècles suivants et l'instruction des chroniqueurs étant limitée à un cercle très étroit de connaissances, les événements furent exposés avec la seule imagination et les arguments que suggérait la piété.

Paul Diacre, auteur des *Gesta episcoporum Metensium* au VIIIe siècle, raconte froidement les faits, il indique l'église de Saint-Clément comme le lieu de repos des premiers évêques et représente le troisième, l'évêque Félix, comme le fondateur de la basilique sans se prononcer sur les origines apostoliques du diocèse (1). Un interpolateur, ami du merveilleux, le jugea trop réservé et s'empressa de mêler à son récit des notions qui font sourire. Je les cite néanmoins, parce qu'elles impliquent un fonds de vérités; elles ressemblent à des explications naïves produites à propos de choses réelles qui étonnaient les générations du IXe ou du Xe siècle (2).

Les enseignements que nous avons à retirer de ces textes respectables dans leur ensemble sont ceux-ci : il existait à Metz, avant l'an Mille, un tombeau conservé dans une crypte somptueuse qu'on attribuait à un premier évêque du nom de Clément; on y montrait aussi un baptistère sous forme

1. M. l'abbé Paulus, bibliothécaire de la ville de Metz, m'annonce qu'on a trouvé au Sablon des fragments d'inscriptions chrétiennes.

2. Ces noms sont cités dans une charte de l'évêque Herimann à la date de 1090.

1. Dom Calmet, *Histoire de Lorraine*, vol. I, col. 145.

2. « Tertiam affirmatur ædificasse ecclesiam in cujus fundamentis fecit miræ pulchritudinis cryptam fontemque inferius composuit mirificum qui nunc modo habilis est ad potandum sed insuper valde salutifer... Ante ostium vero ipsius fontis consecravit aram in honorem preceptoris sui beati Petri apostoli ubi ipse venerandus Antistes sepulcrum sibi, quemadmodum usque hodie cernitur, fecit. » Dom Calmet, *Histoire de Lorraine*, IV, col. 53.

de fontaine, fréquenté par les pèlerins et le tout était dans un faubourg nommé *Basilicas*, en français Bazouge, appellation parfaitement adaptée aux nombreuses fondations pieuses qui, dans le cours des siècles, étaient venues s'accumuler sur ce point comme autour d'un centre d'attraction, de même que les tombeaux des évêques étaient venus se ranger, suivant la coutume, autour d'un ancêtre révéré [1].

Qu'est devenue cette belle crypte, avec tout ce qu'elle renfermait de précieux restes ? Aucun procès-verbal de translation ne nous a conservé la mémoire de ce qui s'est passé pour les dérober aux profanations et pour les remettre en honneur sur les autels ; on sait seulement que saint Siméon en est sorti en 770, saint Ruff au IXe siècle et saint Félix au XIe. Quant aux reliques de saint Clément, on attend encore un historien qui nous fasse connaître le lieu de leur dépôt et le culte dont elles ont été l'objet.

Le fait le plus connu est celui de la destruction de l'abbaye de Saint-Clément, en 1552, par ordre du duc de Guise, lorsque celui-ci, menacé d'une attaque de Charles-Quint, voulut élever de nouvelles fortifications avancées. Par une sorte de prédestination, l'emplacement une fois nivelé rentra aux mains d'une congrégation avec chapelle de telle sorte que, même après de nombreux bouleversements, l'affectation actuelle est encore une des manifestations des enseignements qu'est venu apporter l'apôtre Clément.

1. Campum Metensem benedixit præsul et heros
Quem *Basilicas* jamque sacrato nomine dicunt
In quo construxit miro fundamine criptam.
Est fovea in medio, Clemens quem foderat olim,
Irriguus, dulcis gustu, sanabilis egris,
In qua jam cripta Clemens pausaverat olim.

Ce texte est d'un auteur anonyme du commencement du Xe siècle. *(Neues Archiv der Gesellschaft für altdeutsche Geschichte).* Vol. II, p. 434.

Non loin du faubourg Saint-Clément s'élevait une autre abbaye sous l'invocation de Saint-Arnoul, évêque de Metz, sur l'emplacement d'une fondation faite en l'honneur de saint Jean l'Évangéliste. Son histoire nous apprend que cet établissement possédait aussi une crypte qui avait été construite spécialement pour servir de confession à saint Amalaire, prêtre, chancelier de Charlemagne. Ce personnage dont le tombeau occupait le milieu du sous-sol, était si attaché au lieu de son repos qu'il fut impossible de le remuer quand on essaya de le déplacer pour les embellissements de sa confession. Ce trait, qui est commun à d'autres récits de translation, est un écho des sentiments de respect qu'inspiraient les sépultures des Saints. Son biographe craignant sans doute quelque rivalité qui aurait pu le faire oublier, insinue que son personnage avait manifesté l'intention de demeurer seul dans sa confession et cite un exemple d'exclusion pour intimider ceux qui tenteraient de lui donner un cortège [1]. Ceci se passait sous l'épiscopat d'Adalbéron en pleine période carolingienne. On ignorait ce qu'étaient devenues les ruines de cet établissement lorsque dans le cours des travaux de la nouvelle ville, en mars 1905, on a mis à découvert une crypte dont il s'agit de déterminer la date. Est-ce celle du IXe siècle consacrée à Amalaire ? est-ce celle de l'église qui fut consacrée par le pape Léon IX en 1049 ? Le plan en a été levé par les soins de M. le professeur au grand séminaire, Bour, qui, je l'espère, voudra bien me communiquer ses remarques.

Le diocèse de Verdun ne peut pas nous montrer le sarcophage et la confession du premier évêque Saintin qui est placé en

1. Dom Calmet, IV, col. 548.

tête de certaines listes, on ne sait même pas où il fut inhumé. Certains auteurs citent la ville de Meaux. Cette singularité que nous rencontrerons ailleurs indiquerait que Saintin était un apôtre voyageur, un évêque régionnaire qui n'avait pas de résidence fixe. Ses successeurs, saint Maur, saint Salvin, saint Arateur sont mieux connus et ont été honorés d'une façon particulière à Verdun. Après avoir été enfouis en terre pendant longtemps, la présence de leurs tombeaux fut révélée, on ne sait comment, à l'évêque saint Ageric ou Airy (VIe siècle), qui, dit l'Histoire, s'empressa de les *disposer honorablement* (1). Le texte ne parle pas de crypte, mais il est évident que le mot *honorablement* fait allusion à une construction spéciale, pareille à celles que nous avons déjà décrites. Les miracles retentissants qui s'accomplirent devant les tombeaux de ces trois personnages firent rechercher leurs reliques par plusieurs établissements, notamment par l'abbaye de Tholey au diocèse de Trèves (2).

Léon Maitre.

1. *Historia episcoporum Verdun.* (Dom Calmet, t. IV.)
2. « Quorum merita ad sepulcra illorum ostendunt frequentia miracula ». (*Ibidem.*)

Mélanges.

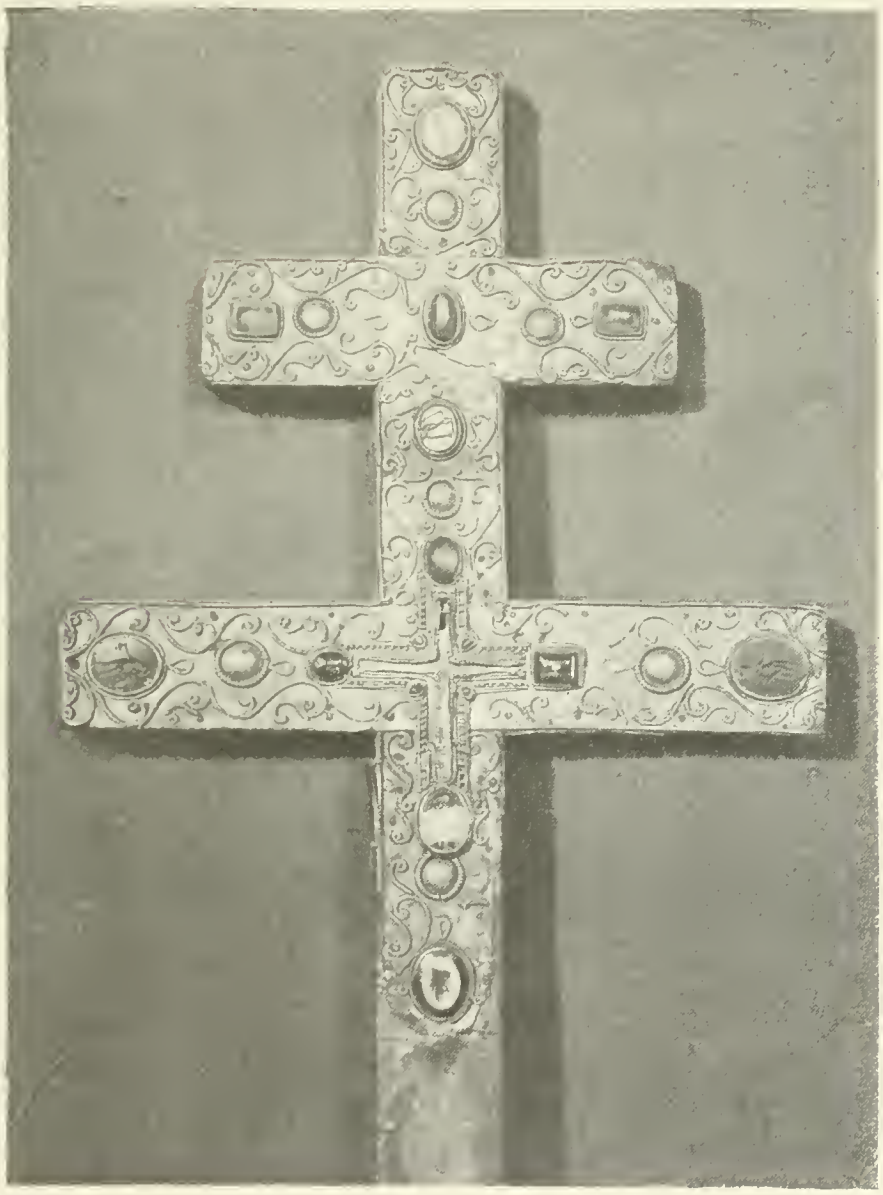
Croix de la Roche-Foulques.

FOULQUES de Cleers et son fils Geoffroi fondèrent en 1158 une *chapelle de Sainte Croix*, auprès de leur château en l'honneur de la vraie Croix, dont une parcelle fut déposée dans le beau reliquaire, ici reproduit.

M. Grille, dans une note manuscrite, nous apprend qu'il l'avait acquis le 18 janvier 1825, du curé de Soucelles (paroisse de laquelle relevait l'antique chapelle). A la mort de ce collectionneur, la croix fut achetée pour le musée Saint-Jean d'Angers où j'en ai fait prendre la photographie.

Description du reliquaire.

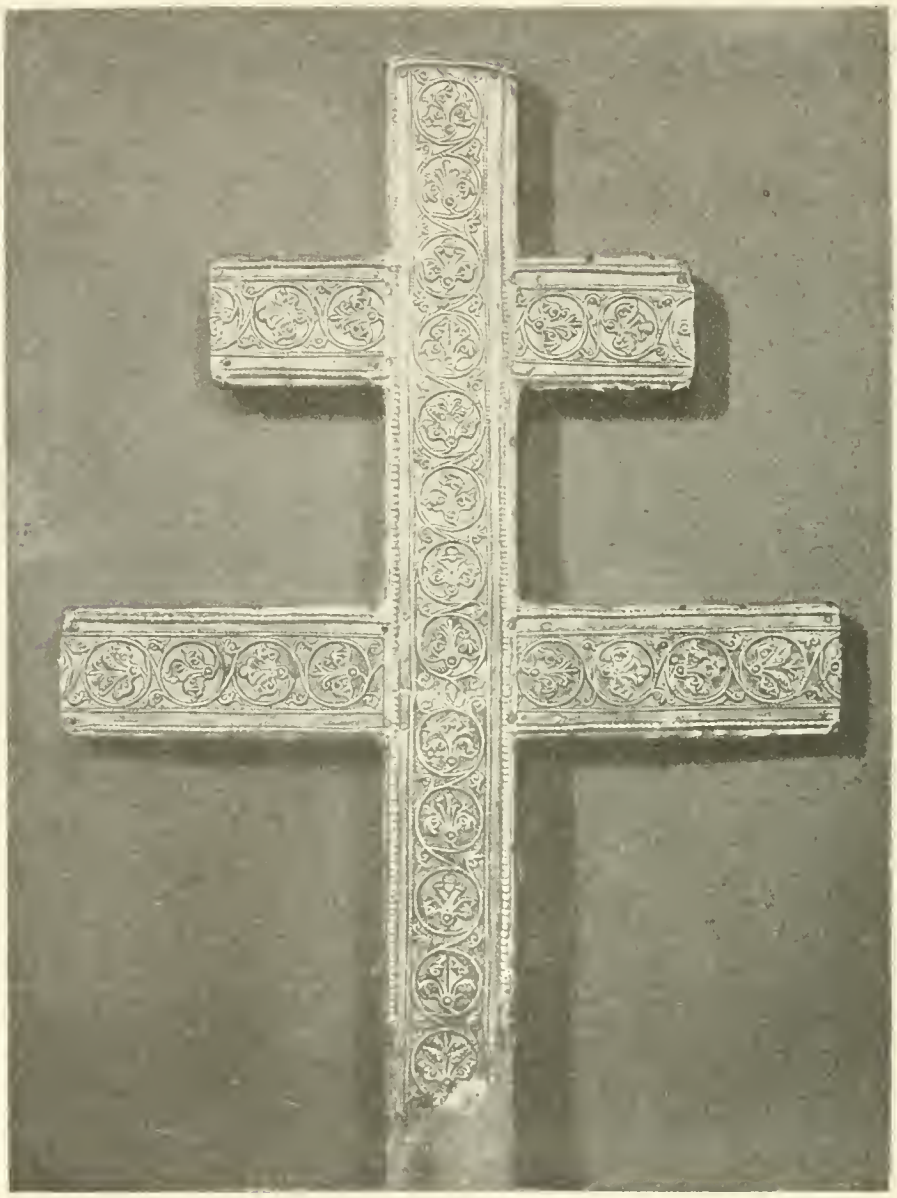
Sur une âme en bois, sont appliquées des lames



Croix de la Roche-Foulques (Face).

de métal, ornées de filigranes et d'intailles antiques. La croix est à double traverse, comme presque toutes celles rapportées d'*Outre-mer*. Au centre du croisillon principal se trouvait la relique, enlevée au moment de la vente et conservée aujourd'hui dans l'église paroissiale de Soucelles (Maine-et-Loire).

Le revers est garni d'une jolie frise estampée, dont les ornements correspondent bien à l'année 1158 (date de l'érection de la chapelle).



Croix de la Roche-Foulques (Revers).

Quant au piédestal, il date du XVIIIe siècle et n'a aucun intérêt.

Quelques mots de la chapelle. — Du château, près duquel elle était située, il ne reste rien. Une terrasse a été construite sur son emplacement et ses ruines ; la vue s'étend de là sur la charmante vallée du Loir, que domine également la chapelle.

Celle-ci, dont la nudité et la pauvreté faisaient peine à voir en 1836, écrit M. Grille, a été consolidée par M. le sénateur Bodinier (le propriétaire

actuel). Bien que d'une architecture fort simple, elle est bien tout entière du temps de sa fondation.

La nef a 6m de large et 16m environ de long à l'intérieur ; le chœur, un peu moins large, a environ 3m de profondeur. A en juger par l'épaisseur de ses murailles, il était primitivement voûté en *cul de four*, tandis que la nef était simplement lambrissée. Au XVIIIe siècle, cette voûte du chœur se sera écroulée: actuellement, toute la chapelle est couverte en charpente. Trois autels ont été reconstruits au XVIIIe siècle à la mode du temps et ont gravement altéré le style du monument. Un grand retable, garni d'un tableau et accompagné de deux frontispices sur lesquels est peinte la croix à *double traverse*, garnit tout le fond du l'abside. Du côté de l'Évangile, une porte conduit à une sacristie assez misérable construite au XVIIIe siècle. Au-dessus de cette porte, on a encastré dans la muraille une jolie tourelle eucharistique du XVe siècle en bois sculpté, dans laquelle on déposa la relique de la Vraie Croix, comme l'indique l'inscription *O Crux ave, spes unica*, peinte sur l'encadrement en tuffeau sculpté dans lequel fut emprisonnée au XVIIIe siècle la tourelle hexagonale, dont on ne voit que *la face antérieure* et dont les angles sont encore garnis de contreforts. La chapelle était éclairée par une fenêtre en plein cintre, murée aujourd'hui, au pignon, par quatre autres dans la nef et par trois dans l'abside.

La porte d'entrée, d'une grande sévérité, est simplement ornée d'une archivolte à dents de scie: c'est la seule ornementation qu'on puisse signaler.

Près de la porte, on remarque un beau bénitier de marbre noir, orné d'un écu, sommé d'un casque et de lambrequins. On y lit l'inscription suivante : *Hernault dedit, dominus de Montiron, anno 1784.*

J'allais oublier un clocher d'ardoise, posé sur la pointe du pignon et dont la flèche fait dans le paysage un très joli effet : il semble dater du XVIIe siècle. La cloche en avait été bénite le 8 mars 1622. Au Nord de la chapelle, s'étend un cimetière assez vaste, dans lequel on remarque les restes de plusieurs croix en pierre sculptée du XVIIe siècle.

L. DE FARCY.

L'église de Notre-Dame à Bruges.

L'ÉGLISE de Notre-Dame compte parmi les plus intéressantes de la ville de Bruges si riche en souvenirs du moyen âge. Personne n'a tenté jusque ici d'en faire la monographie, peut-être à cause des multiples problèmes que soulève l'étude du monument. Les quelques notes et croquis que nous présentons, aideront peut-être quelque peu celui qui voudra entreprendre la description complète de cette église.

Elle fut érigée, dit Beaucourt de Noortvelde (1), par l'ordre de S. Boniface ; rebâtie vers 1120 « aux dépens et par la libéralité du comte Charles, dit le Bon. » Vers l'an 1180, « les châtelains et vicomtes de Bruges, notamment Gertrude (2), veuve de Radulphe, le châtelain et son fils Jean aussi châtelain ou vicomte de cette ville, ont fait agrandir cette église de Notre-Dame vers l'Occident, en y joignant les trois nefs du milieu... La dite église étant entièrement achevée l'an 1185, Everard, évêque de Tournai, « la consacra à l'honneur de la sainte Vierge Marie. »

La façade occidentale appartient à la construction de 1180. Elle fut bâtie en style tournaisien et comprend :

1) le grand pignon central flanqué de deux tourelles cylindriques et précédé d'un porche ;

2) les façades des bas-côtés en appentis.

Il ne reste que fort peu de choses de la façade primitive, qui fut remaniée presque complètement au XVIe siècle. La façade principale fut percée d'une grande baie en cintre brisé que le plan de la ville de Bruges gravé par Marc Gheeraerts (1562) nous montre garnie de son fenestrage, et qui, d'après un compte du 15 juin 1566 (3) mesurait une surface de 986 pieds carrés. La vitrerie en fut faite, d'après un contrat de 1651, par Chrétien Geerolf et Jean Gheeraerts. Ce fut alors probablement qu'on enleva le revêtement extérieur de la façade principale depuis la hau-

1. *Description historique de l'église collégiale et paroissiale de Notre-Dame à Bruges*, etc., par M. Beaucourt de Noortvelde, à Bruges chez Joseph De Busscher, 1773.

2. Nièce ou petite-fille de Thierry d'Alsace, comte de Flandre.

3. Voir *Annales de la Soc. d'Émulation pour servir à l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre*, t. II, année 1840, p. 56.

teur du porche, de la plus grande partie des tourelles et d'une partie des bas-côtés, pour le remplacer par une maçonnerie en briques (1).

Lorsque, en 1762, fut reconstruite la voûte de la nef principale, on refit l'arc de la grande fenêtre de la façade, tel que nous le voyons maintenant.

Fig. 1. — Fenêtre du bas côté nord. — Septembre 1904. A comparer avec les fenêtres du chœur de Notre-Dame de Pamele. (Phot. Dinnequin.)

Dans le cours du XIXe siècle, plusieurs petits réduits se greffèrent entre les contreforts et contre le porche, de telle manière que notre façade présentait un aspect lamentable quand, il y a quelque vingt-cinq ans, on résolut de la restaurer. M. l'architecte Delacenserie fut chargé de ce

1. Les briques à la partie supérieure des tourelles mesurent : 0m,30 × 0m,07 × 0m,15.

travail délicat. Ses différents projets furent exposés à l'hôtel gouvernemental de Bruges, lors de l'excursion de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc en 1901.

La restauration des façades des bas-côtés n'offrait guère de difficultés, chacune d'elles ayant conservé presque intacte sa belle fenêtre à triple lancette *(fig. 1)*.

Il n'en était pas de même pour la façade principale ; aussi l'architecte dut se lancer dans le champ de l'hypothèse. Il remarqua que la grande fenêtre actuelle ne s'accordait aucunement avec les triplets voisins, et il conçut une verrière dont une grande rose constituait l'élément principal.

Vers 1897, on fit une nouvelle étude de la façade, et on entreprit de nouvelles recherches : celles-ci amenèrent la découverte des restes d'un beau porche. Quelques archéologues firent en outre la remarque que la fenêtre projetée par l'architecte ne correspondait point avec celle mesurée en 1566, et ils opinèrent pour la restauration de la grande fenêtre actuelle dans le sens des indications de la carte de Marc Gheeraerts.

Ils appuyaient encore leur raisonnement sur la comparaison des façades d'autres églises bâties en style tournaisien : par exemple St-Nicolas de Gand et Notre-Dame de Deynze, qui, toutes deux, présentent une grande verrière analogue.

N'avaient-ils point remarqué que l'ébrasement en briques de cette fenêtre indique franchement le XVIe siècle et se rencontre couramment dans les constructions civiles brugeoises, et que d'un autre côté elle rompt complètement l'unité de la façade, vu la dissemblance complète entre cette fenêtre et celles des bas-côtés adjacents, dissemblance que les églises tournaisiennes susnommées ne présentent point ?

Cependant l'architecte remania son projet d'après ces données, en restituant l'ancien porche. Cela ne fit point l'affaire de l'Administration des ponts et chaussées et de l'Administration communale de Bruges, qui avaient décrété un alignement de la voie publique assez resserrée à cet endroit, et avaient reculé celle-ci jusque contre la façade de l'église. Or, la restitution du porche entravait ce projet en maintenant l'alignement actuel. L'accord fut lent à se faire : la discussion dura plusieurs années. Enfin on accepta de part et d'autre la résolution suivante : la voie publique sera élargie d'un mètre aux dépens du porche.

Pendant ce temps (1902), feu l'architecte Dewulf exécutait la restauration du triforium du chœur et de la nef. Il fit des recherches sur la face intérieure de la façade principale, et y découvrit de chaque côté de la grande fenêtre, la répétition d'une travée du triforium de la nef,

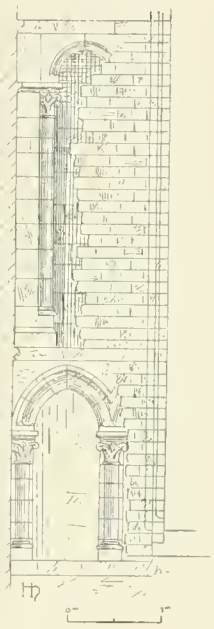


Fig. 2.

surmontant une série d'arcatures aveugles ; tout cela en pierre de Tournai *(fig. 2)*.

Or, il se fait que ces arcatures entrent tout juste dix fois dans la largeur intérieure du mur de façade. Cela indiquait clairement que le triforium avait retour sur le mur de fond. L'architecte-restaurateur de la façade se mit immédiatement à l'œuvre; ses plans furent présentés à la Commission provinciale des monuments où M. le chanoine Duclos fit un rapport remarquable. Les plans furent approuvés avec les modifications proposées par le rapporteur, et le dossier envoyé à la Commission royale des monuments à Bruxelles, qui n'a pas encore fait connaître sa décision.

* * *

Empruntons au rapport de M. le chanoine Duclos quelques considérations sur la nouvelle façade.

« ... En prolongeant ces arcades (voir *fig. 2*) sur tout le mur et en laissant ouvertes les six arcades en plein-cintre centrales, nous aurons l'étage inférieur d'un triplet dont la partie supérieure sera composée de trois doubles ouvertures en arcs brisés — celle du milieu légèrement surhaussée — allant jusqu'à la voûte actuelle. C'est de ce triplet à double étage bien tournaisien, que M. Delacenserie orne la façade. »

Remarquons que ce triplet sera en harmonie complète avec ceux des bas-côtés.

« La série inférieure d'arcatures intérieures doit être entièrement aveugle, à cause de l'existence du porche. »

Au-dessus de ce premier triplet, l'architecte en établit un second formant galerie de communication entre les deux tourelles. Il serait désirable que cette fenêtre soit modifiée et complétée ; « ainsi serait évitée la reproduction superposée, qu'on trouve cependant à St-Quentin de Tournai, de deux triplets à baie centrale surélevée. » Un oculus dans le sommet du pignon complète la façade principale.

***

La restauration des façades des bas-côtés n'est pas du tout problématique (voir *fig. 1*). La façade sud apporte même de précieuses indications quant à la nature des matériaux mis en œuvre. Elle a conservé en effet à plusieurs endroits son appareil en *veldsteen*, une pierre silicieuse extraite des bruyères de la Flandre. Pour consolider cette maçonnerie irrégulière, les architectes de la façade primitive l'ont divisée à des distances à peu près régulières par des cordons horizontaux et non saillants en pierre de Tournai ; (voir au sommet de la façade du bas-côté sud). Le restaurateur ferait bien de ne pas négliger cette particularité. Les pierres d'appareil des fenêtres et les pierres de chaîne des contreforts proviennent des carrières de Tournai.

***

Les deux tourelles qui accostent le grand pignon seront reconstruites d'après les relevés antérieurs. Les cordons horizontaux et les baguettes verticales qui les garnissent seront seules en pierre bleue de Tournai. La base est construite en *veldsteen*. L'architecte propose également le *veldsteen* pour la reconstruction des parements extérieurs, alors que la partie encore existante de la tourelle nord est construite en tuf d'Alsace de petit appareil, en assises variant de $0^m,055$ à $0^m,095$ de hauteur ; les blocs ont de $0^m,20$ à $0^m,35$ de longueur.

C'est ce que M. le baron de Bethune faisait déjà remarquer dans son rapport à la Commission provinciale des monuments, le 11 janvier 1899.

Chose curieuse, ce tuf « d'Alsace » employé ici dans une construction élevée à l'aide des deniers de Gertrude d'Alsace, se rencontre également dans les voûtes, les dosserets et les fenêtres de l'église de St-Basile à Bruges, bâtie avant 1148 par Thierry d'Alsace.

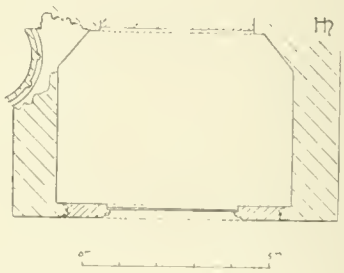


Fig. 3. — Plan actuel du porche, mai 1905.

Nous le voyons encore employé alternativement avec le *veldsteen* aux pleins-cintres des fenêtres abat-sons de la tour de l'église romane de Snelleghem.

Avant la restauration, il en existait quelques blocs à la tour de l'église de Thourout [1].

Nous croyons que ces tourelles doivent être couvertes en ardoises et non en pierre bleue.

***

Pour ce qui regarde la restitution du porche l'architecte avait à sa disposition tous les éléments nécessaires (*Fig. 3*).

Puisqu'il faut en céder un mètre en profondeur à la voie publique, le mur et l'arc d'entrée caché en grande partie par une baie de porte postérieure, devront être rétablis sur le nouvel aligne-

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1900, p. 326.

ment. Le décor principal du porche consistait en statues posées sur des socles dont on remarque encore les brisures et abritées par des dais. *(Fig. 4.)* Le porche était garni de banquettes extérieures, et à en juger d'après les quelques restes, les murs étaient luxueusement polychromés.

Espérons que les socles et les dais abriteront des statues et que le décor pictural complétera cet ensemble grandiose.

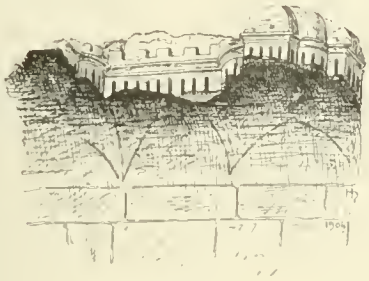


Fig. 4.

Nous avons été frappé par un curieux détail de l'ébrasement de l'arc d'entrée *(fig. 5)*, inspiré sans doute par le souci de la perspective : l'arc décrit par le boudin extérieur est plus ouvert que celui décrit par le boudin intérieur. Remarquons qu'on n'a point ménagé de battée dans l'épaisseur du mur, et que par conséquent le porche a toujours été ouvert.

Cet arc, les chaînes d'angle, les parois intérieures y compris les dais, sont en pierre de Tournai, tandis que les murs extérieurs sont en *veldsteen*, à l'exception toutefois du mur à front de rue qui est en grès légèrement rosâtre.

Ce porche est postérieur de quelques années à la construction de la façade. On a pu s'en convaincre du reste quand on a découvert dans le mur nord, la base de la tourelle, en tuf superbement appareillé, garnie de ses plinthe et baguettes en pierre bleue (voir *fig. 3*).

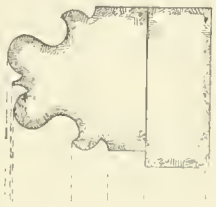


Fig. 5.

Fig. 6. – Profil du soubassement intérieur du portail.

***

A l'intérieur de l'église, le mur de façade présente à la zone inférieure, derrière le banc d'œuvre (côté nord), des *shouldered arches* en pierre de Tournai, comme il en existe d'ailleurs dans d'autres parties de l'église. Vers le côté sud, de semblables arcatures ont existé, mais elles ont été remplacées au XVIe siècle par une grande niche en style gothique brugeois, décorée de peintures et d'inscriptions. La conservation de cette niche est hautement désirable.

H. Hoste, architecte.

Bruges, 16 mai, 1905.

Correspondance.

Italie.

Florence : Les façades des églises. — Rome : Le personnel supérieur des musées et palais pontificaux. — Venise : — La bibliothèque de Saint-Marc. — Madrid : Un tableau de Velasquez. — New-York : Tableaux italiens acquis et donnés au métropolitan museum Fine Arts. — Orviéto : Le martyre de saint Sébastien au musée. — Mexico : L'ensevelissement de Jésus-Christ. — Sassoferrato : Découverte d'une fresque. — Foggia : Sainte Famille par Luca Giordano. — Padoue : La rencontre de Jésus-Christ et de sainte Véronique par Barbarella dit Giorgiano. — Ferrare : La galerie Santini. — Pérouse : Découverte de fresques. — Ravenne : Découverte de berres peints et dorés.

FLORENCE. — Un généreux Florentin, M. Raffaello Mattei, a légué par testament une somme de près de deux millions de francs à la cité de Florence afin que, dans le plus bref délai possible, il soit procédé aux réparations des églises monumentales et à l'achèvement de leurs façades.

On sait qu'en Italie nombre d'églises sont dépourvues de façades ; les architectes construisaient, faisaient quelquefois des projets de façades, mais ils les exécutaient rarement, confiant ce soin aux temps.

A Florence, par exemple, la basilique de Santa-Maria Novella n'eut sa façade qu'en 1448, un siècle après l'achèvement de l'édifice, et c'est un marchand, Rucellai, qui en paya toute la dépense à l'architecte Alberti.

La basilique Santa-Croce, consacrée en 1442, resta sans façade jusqu'en 1863, et c'est un anglais, Sloane, qui en fit tous les frais qui montèrent à 500.000 francs ; on croit que le modèle adopté est celui de Cronaca.

La cathédrale de Sainte-Marie-de-la-Fleur, dont la première façade avait été conçue en 1357, n'eut sa façade définitive qu'en 1887, grâce à une souscription publique.

Parmi les églises de Florence dépourvues de façades est en première ligne San-Lorenzo. L'église remonte au IVe siècle, mais elle a été plusieurs fois agrandie et modifiée ; elle ne reçut sa forme actuelle qu'au XVe siècle. Depuis lors la question de la façade est restée en suspens ; de nombreux projets furent élaborés, mais aucun ne fut exécuté quoiqu'ils fussent présentés par des architectes tels que Michel-Ange, San Gallo, Baccio d'Agnolo.

En 1901, un comité promoteur présidé par le prince Corsini ouvrit un concours. Les envois furent nombreux et intéressants; six d'entre eux furent réservés pour un examen définitif ; c'est l'architecte romain Cesare Bassani qui a été le lauréat.

Le legs Mattei est donc venu fort à propos.

Rome. — Le personnel supérieur des palais, galeries, musées pontificaux est ainsi composé :

Palais du Vatican et de Saint-Jean-de-Latran: superintendant, Mgr Azavedo ; directeur-général M. Galli.

Directeur artistique des galeries de peintures pontificales, M. Geitz.

Directeur des musées égyptien et archéologique, M. O. Marucchi.

Directeur spécial du musée grégorien étrusque, M. Nogara.

Secrétaire de la direction générale, M. Piccoli.

Architecte du Vatican, M. Sneider.

Préfet du musée chrétien de la bibliothèque vaticane, M. Kanzler.

Directeur des musées profanes de la bibliothèque Vaticane, M. Nogara.

Directeur du cabinet numismatique, M. Serafini.

Préfet des archives, cardinal Segna.

Bibliothèque vaticane : bibliothécaire, cardinal Capecelatro ; vice-bibliothécaire, M. G Cozza-Luzi ; préfet, M. Ehrle ; secrétaire, M. Zucchessi.

Venise. — La célèbre bibliothèque de Saint-Marc, la *Marciana*, qui était au palais Ducal, a été transférée à la *Zecca* (monnaie). Ce palais est attenant au Palais Royal sur la Piazetta ; il a été construit en 1536 par Jacopo Sansovino.

La *Marciana* a été fondée en 1468 par le cardinal Bessarion qui a légué à l'institution sa précieuse collection de manuscrits grecs et latins.

Le nombre des manuscrits conservés à la *Marciana* dépasse 10 000.

Parmi les plus célèbres on peut citer :

Le bréviaire du cardinal Grimani, illustré de miniatures par Memling, Gérard van der Meere, Livien van Latem.

Un psautier grec du Xe siècle, avec des miniatures dont l'une représente l'empereur Basile II.

Une divine comédie de Dante, du XIVe siècle, avec miniatures giottesques.

Un office de la Vierge du XVIe siècle, illustré par Lucas de Leyde.

La section des imprimés conserve :

Les lettres de Ciceron, premier livre imprimé à Venise en 1469.

Les œuvres de Pline. Venise, 1469.

Les œuvres de Pétrarque. Venise, 1470.

Boccace, 1472.

Le songe de Poliphile 1494.

Les livres nautiques forment une série unique; le plus fameux est celui d'Andrea Bianco, de 1436.

Le transfert de la *Marciana* au palais de la Zecca avait été décidé depuis plusieurs années.

Les archives de l'État resteront au Palais ducal ; on avait craint que leur masse, qui est, dit-on, de dix millions de pièces, ne fût un danger pour les bâtiments, mais des travaux de consolidation ont écarté ce danger

Madrid. — La duchesse de Villahermosa a fait don au musée du Prato d'un tableau de Velasquez dont elle a refusé, dit-on, d'un Américain la somme de 1 million 500.000 fr.

On assure que deux marchands de tableaux, représentant un *trust* d'antiquaires de Boston, sont arrivés en Espagne avec l'intention d'acquérir des peintures de Velasquez et de Goya qui se trouvent dans la chapelle du Sauveur à Burgos et dans le sanctuaire de Saint-Antoine della Florida à Madrid; le marché était déjà consenti pour une somme de un million de francs ; le gouvernement en fut informé et aussitôt il fit classer les deux chapelles comme monuments historiques, de sorte que les peintures resteront en Espagne.

New-York. — Le *Metropolitan Museum Fine Arts* a été autorisé par M. Pierpont-Morgan à exposer pendant quelque temps, deux tableaux achetés par ce riche amateur et déclarés en douane pour une valeur de 600.000 francs. L'un est le portrait de la duchesse de Gloucester par Gainsborough, l'autre une *Sainte Famille* par Andrea del Sarto. On s'est ému en Italie de l'exportation de ce tableau, il paraît cependant qu'il était en Angleterre depuis longtemps.

Le même musée a acheté au prix de 175.000 francs une *Nativité* par Theotocopuli, élève de Titien. Ce peintre est né à Venise de parents grecs ; on le connaît surtout sous le nom de Il Greco.

Orviéto. — Le musée, qui était dans l'immeuble de la fabrique du Dôme, est depuis plusieurs années installé dans le palais pontifical construit au XIIIe siècle par le pape Boniface VIII et très habilement restauré de notre temps.

Le musée vient de recevoir une grande fresque, le *Martyre de saint Sébastien*, attribué par les uns à Pérugin et par d'autres à Gengo d'Urbino ou à Pastura de Viterbe. En tous cas c'est un magnifique ouvrage.

Il était primitivement à l'église de la Madonna del Fonte, construite en 1490 ; vers 1653 il fut transporté au Palais municipal.

Mexico.—La chapelle de Tzintzuntzano, dépendance d'une ancienne mission espagnole, possède un tableau de Titien, l'*Ensevelissement de Jésus-Christ ;* il est interdit de le photographier. Le bruit a couru que la peinture avait été volée, il n'en est rien ; le tableau est toujours en place.

Sassoferrato. — Dans l'église de Santa Maria del Piano, on a découvert une grande fresque représentant la Madone et l'Enfant, style Giotto.

Foggia. — On a découvert dans une maison particulière, une *Sainte Famille*, attribuée à Luca Giordano (1632-1705). Le tableau a un intérêt particulier parce que le peintre a donné à la Madone les traits de Christine de Suède, fille de Gustave-Adolphe ; le portrait a évidemment été fait après la conversion de la princesse au catholicisme.

C'est une preuve avec beaucoup d'autres, que les peintres n'ont pas tenu compte des injonctions de l'Église interdisant de représenter des personnes non sanctifiées ou béatifiées, sous la figure de saints et bienheureux.

Padoue. — Barbarella (Giorgo), dit Giorgione (1478-1511), a peint la rencontre au Calvaire de Jésus-Christ avec sainte Véronique. C'est un ouvrage hors ligne, comprenant treize figures de grandeur très peu au-dessous de la nature.

Le tableau, cité par les écrivains d'art, était inconnu du public. On ne connaît pas son origine, mais il est resté longtemps dans la famille Perazzolo de Padoue. La famille, s'étant établie à Trévise, emporta le tableau dans cette cité ; après diverses autres pérégrinations, la peinture a fait retour à Padoue, où il est possible de la voir en s'adressant à l'obligeance de M. l'ingénieur Ernest Belloni.

Ferrare. — Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a fait l'acquisition de cinq tableaux, provenant de la Galerie bien connue de Santini à Ferrare.

Voici la liste de ces ouvrages :

Saint Jacques, par Cosme Tura (1406-1469).

Crucifixion, par Giovanni B. Benvenuti dit l'Ortolano (✠ 1525).

La *Mort de la Vierge*, datée et signée 1502, par Michael de Cultellinis.

Saint Michel archange, par le Ferrarais Ercole de Roberti.

La *Vierge et l'Enfant*, par un Ferrarais de l'école de Cosme Tura.

Ces cinq tableaux ont été achetés au prix de 59.000 francs.

Il faut faire remarquer que Santini était parfaitement libre de vendre ses tableaux à n'importe qui. Seules les œuvres d'art appartenant aux communes, aux entités morales, et aux quelques galeries fidéi-commissaires qui existent encore, ne peuvent être vendues sans l'autorisation de l'État. C'est l'exportation hors d'Italie qui est interdite sans une licence spéciale et un tarif de sortie, qui va de cinq pour cent jusqu'à vingt pour cent de la valeur de l'objet fixée par experts.

La galerie Santini avait été achetée intégralement par un antiquaire romain.

Cette vente a causé un grand mécontentement à Ferrare qui déjà a vu se disperser aux quatre vents les galeries Constabili et Barbi Cinti.

Ferrare est un centre d'art très intéressant, elle possédait plusieurs galeries particulières, aujourd'hui disparues, mais il reste la cathédrale, la pinacothèque civique installée dans le célèbre palais dei Bramanti et les fresques renommées de Cosimo Tura du palais de la Schifanoia (Sans Souci), jadis résidence des princes de la maison d'Este.

Malgré ces attraits, l'aimable Ferrare ne tente pas les touristes ; s'ils viennent de Venise, ils ont hâte de gagner Bologne, Florence et Rome. S'ils arrivent du Sud, ils sont pressés de gagner Venise ; dans les deux cas, ils sont en général déjà saturés de peintures.

Pérouse. — La Société des Amis des Arts de cette cité a fait la découverte de fresques à l'église de Sainte-Élisabeth. Ces peintures furent détachées et, sous elles, sont mises à jour d'autres fresques qui furent également détachées; le tout a été déposé à la pinacothèque Vannucci et fait l'objet d'études. Trois de ces fresques sont du XIVe siècle ; une autre représente la réconciliation de deux soldats, en présence de saint François; elle paraît être du commencement du XIIIe siècle.

Ravenne. — Au cours des travaux exécutés dans le sol de l'église Saint-Victor, qui date du VIe siècle, on a trouvé une grande quantité de fragments de ces verres peints et dorés, qui étaient très en usage parmi les chrétiens dans les premiers siècles de notre ère. Ce sont des acclamations et des vœux accompagnés d'images sacrées; ces intéressants débris ont été déposés au musée.

GERSPACH.

France.

Monsieur le Directeur.

J'AI lu avec beaucoup d'intérêt dans le dernier numéro de *la Revue de l'Art chrétien* la lettre de M. Lethaby relative à la porte St-Jean de la cathédrale de Rouen ; je suis heureuse que ma modeste contribution soit ainsi complétée, à la place même où elle a paru, par la mention d'un fait que j'avais omis de signaler. Malheureusement, si ce fait prouve jusqu'à l'évidence que la porte actuellement dédiée à S. Jean a de tout temps reçu

cette consécration, je ne vois pas qu'il puisse prouver rien au delà et apporter un argument dans la question si obscure de la datation de cette porte. Qu'est-ce qui empêche, en effet, qu'une *porte St-Jean* ait fait partie, soit de l'hypothétique cathédrale du XIIe siècle, soit des hypothétiques embellissements ajoutés au cours du XIIe siècle à l'édifice de 1063 et que cette porte ait été ensuite réemployée après l'incendie de 1200? Ni la présence de l'arc de décharge en plein cintre dans lequel s'inscrit l'arc aigu de la voussure, ni le travail de diaprure qui remplit l'intervalle entre ces deux arcs ne peuvent être opposés à l'idée d'une utilisation dans la cathédrale actuelle de fragments appartenant à un monument antérieur.

Un argument plus efficace, peut être, serait à tirer du style même de la sculpture figurée des petits bas-reliefs signalés par M. Lethaby et qui se répètent à la base de la porte St-Étienne (contemporaine de la porte St-Jean). Souvent, pour ma part, en rapprochant quelques-uns de ces motifs de ceux du soubassement de la porte N. de la façade O. de la cathédrale de Paris (exécutés vers 1210) j'ai été tentée d'assigner aux portes de Rouen une date plus tardive que celle qui leur est communément donnée. Mais un témoignage de ce genre, si intéressant qu'il soit, peut-il prévaloir contre l'aspect évidemment archaïque de tout le décor ornemental de ces portes?

Reste l'hypothèse de MM. Alinne et Loisel (1) d'après laquelle l'incendie de 1200 n'aurait été que très partiel et la cathédrale actuelle, dans ses parties les plus importantes, daterait des dernières années du XIIe siècle. — Mais c'est là une conjecture hardie qui attend encore un complément de preuves. Peut-être les auteurs nous l'apporteront-ils dans la suite de leur étude.....

Recevez, Monsieur le Directeur, l'expression de mes sentiments bien distingués.

Louise PILLION.

Paris, 20 août 1905.

1. Alinne et Loisel, *La cathédrale de Rouen avant l'incendie de 1200. La tour St Romain*. Rouen, 1904, in-8°.

Travaux des Sociétés savantes.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 21 juin 1905.* — M. Gauckler expose les principales découvertes faites à Tabarka par le capitaine Bonnet dans le domaine de la mosaïque.

M. de Mély étudie les signatures des Primitifs français et les origines de la Renaissance italienne.

M. Marquet de Vasselot présente une intaille en porphyre du musée du Louvre dont l'analogue existe aux Offices de Florence.

M. Hauvette lit une note de M. Cumont sur une statue du musée de Timgad, qui se rapporte au culte mithriaque.

M. Ravaisson-Mollien résume un travail de M. Durand-Gréville relatif à l'inscription latine du retable de Gand par les van Eyck.

Séance du 28 juin. — M. Héron de Villefosse présente la photographie d'un petit bronze, qui figure le dieu gaulois dit Dieu au maillet.

M. Merlin lit une note concernant quelques découvertes faites à Utique par M. G. Hauvette.

M. Pallu de Lessert fait une communication sur une inscription de Tubynica publiée par M. le Dr Carton.

Séance du 5 juillet. — M. Gauckler communique une épitaphe chrétienne découverte près du port militaire à Tabarka.

M. Monceaux montre le fac-simile d'une inscription chrétienne récemment découverte près du lac de Tunis, entre La Goulette et Rade.

M. Poinsot fait une communication sur une rose des vents trouvée dans les fouilles de Dougga.

Séance du 19 juillet. — M. Maurice fait une communication sur les monnaies de Carthage portant la personnification de Merille.

M. Monceaux présente un estampage de l'inscription chrétienne dont le R. P. Delattre lui avait envoyé un fac-simile.

M. Poinsot communique un certain nombre de figures gravées sur les marches du temple de Dougga, représentant des jeux d'enfants.

M. Mazerolle lit une note de M. le commandant Mowat sur une inscription d'Anne d'Autriche ornée du médaillon à son effigie et fixée au mur de l'église Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 16 juin 1905.* — Des prix sont décernés par l'Académie à M. l'abbé Metais pour le *Cartulaire de l'abbaye de la Trinité de Vendôme* et à M. G Musset pour le *Cartulaire de l'abbaye royale de Saint-Jean-d'Angely*, à M. Fournier-Bonnard pour l'*Histoire de l'abbaye royale et de l'Ordre des chanoines de Saint-Victor de Paris* et à M. Fleury pour son *Étude*, dont nous avons rendu compte (1), sur les *Portails imagés au XIIe siècle.*

Séance du 23 juin. — L'Académie couronne le *Cartulaire des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem*, de M. Delaville-Le-Roulx.

M. F. de Mély communique le premier chapitre de son étude, sur les signatures des Primitifs ; il montre 116 signatures de sculpteurs, du XIe au XVIe siècle. A-t-on assez dit que les primitifs ne signaient pas leurs œuvres ! Encore une légende qui s'en va.

Séance du 30 juin. — M. Heuzey fait connaître des monuments de Saint-Jean d'Acre et du Mont-Carmel.

Le premier est une pierre provenant d'une chambre sépulcrale ; elle est couverte d'une décoration géométrique et architectonique rappelant celle des ossuaires juifs.

Le second est le linteau d'une grotte sépulcrale de l'époque gréco-byzantine, avec épitaphe juive.

Séance du 7 juillet. — L'Académie décerne les prix suivants :

Prix extraordinaire Bordin à feu Molinier, professeur à l'École des chartes, pour son ouvrage *Vincent de Beauvais.*

Prix La Fons-Melicocq à M. Boulanger, pour son travail *Le Mobilier funéraire gallo-romain et franc en Picardie et Artois ;* — une mention à M. de Lhomel pour son *Cartulaire de la ville de Montreuil-sur-Mer ;* — et au comte A de Loine pour *La Maladrerie du Val de Montreuil.*

— M. Révillout, conservateur au musée de Louvre, lit un mémoire plein d'intérêt et d'une savante documentation sur « la polychromie égyptienne ». Il est, dit-il, généralement admis que les Égyptiens n'ont connu que les teintes plates en peinture. Ceci n'est exact que pour l'art décoratif égyptien. Mais en dehors de cet art, les mêmes sculpteurs et peintres pratiquaient l'art d'intimité pour lequel ils imitaient la nature

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1905, p. 51.

comme cela se pratiquait déjà sous l'Ancien Empire.

— M. Dieulafoy donne lecture de l'étude sur l'armée lacédémonienne. On communique une lettre de M. Vasseur, annonçant la découverte, près Simiane (Bouches-du-Rhône), de tessons de céramiques ibéro-mycéniennes (XIIe siècle avant l'ère chrétienne).

Séance du 21 juillet. — M. Babelon fait une communication sur les plus anciennes monnaies de l'Arcadie.

Il s'agit : 1° des monnaies frappées dès le sixième siècle de notre ère par la ville d'Heraca, au type de Demeter Pelasgis voilée ; des monnaies frappées par les Héracens comme présidents des jeux arcadiques célébrés au mont Lycée en l'honneur de Zeus Lycaios et de Despoina, divinités dont les images figurent sur cette seconde série de pièces archaïques.

Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. — *Vingt neuvième session.* — La réunion de la Société des Beaux-Arts des départements s'est tenue, cette année, du 13 au 17 juin à l'École des Beaux-Arts. Voici le résumé des communications intéressantes à notre point de vue faites au cours de ces séances (1).

Mardi 13 juin. — M. Jules Guiffrey, présidant la séance, rappelle la vaste entreprise commencée en 1877, et si lentement poursuivie par suite de l'indifférence des pouvoirs publics, de l'Inventaire général des richesses d'art de la France, et adresse une pressante requête pour la continuation et l'achèvement rapide de ce précieux recueil qui, au jour de la séparation des Églises et de l'État, rendrait d'immenses services.

M. P. Leroy donne lecture de notes pour servir à l'histoire de l'art aux XVIe et XVIIe siècles.

M. C. de Beaumont fait une communication sur des broderies tourangelles du XVIIe siècle. — M. Jadart fait connaître sommairement la richesse de la collection de devants d'autel brodés conservée à l'Hôtel-Dieu de Château-Thierry.

M. E. Biais lit une notice sur les tapisseries « de la Licorne » du château de Verteuil. — M. l'abbé Bossebœuf et M. de Beaumont donnent des explications complémentaires sur cette tenture, qui doit avoir été tissée au début du XVIe siècle.

M. A. Gabeau décrit des toiles peintes en Touraine au XVIIe siècle, qu'il attribue à Christophe Huet, ou, de préférence, à Pillement.

M. M. Hénault parle d'une œuvre inconnue de Jean-Baptiste Pater, sculpteur valenciennois : la chaire à prêcher d'Avesnes-lès-Aubert, près Cambrai.

M. F. Lorid fait connaître un portrait de Julie d'Angennes, au château du Tremblay.

M. L. de Vesly lit un travail sur Jacques Millets-Déruisseaux, architecte et sculpteur rouennais du commencement du XVIIe siècle.

M. H. Jadart lit une notice sur un Christ de prétoire aux armes de Jean-Jacques de Mesmes (1671), œuvre curieuse où le Christ est escorté d'une Minerve.

Mercredi 14 juin. — M. C. Enlart, présidant la séance, prononce une allocution sur l'utilité des répertoires et inventaires d'objets d'art mobiliers dressés par les Sociétés archéologiques de province et insiste auprès de M. Guiffrey pour que cette tâche se poursuive activement.

M. A. Jacquot communique la suite de son essai de répertoire des artistes lorrains.

M. l'abbé Brune entretient l'assemblée de sculptures anciennes conservées dans des églises ou des musées ou disparues.

M. P. Leroy s'occupe de l'organiste Ferdinand-Albert Gautier.

M. l'abbé Bossebœuf lit une notice sur la galerie des portraits d'abbesses de Fontevrault.

M. le chanoine Ch. Urseau donne un travail sur les œuvres de la Renaissance en Anjou, et spécialement les vitraux.

M. J. Martin parle du « gisant » du château d'Uxelles, curieuse sculpture ancienne dont certains détails n'ont pas de similaires dans les mausolées d'hommes d'armes décrits jusqu'ici.

Jeudi 15 juin. — M. Louis de Fourcaud, présidant la séance, prononce une allocution sur le premier maître de Poussin, Quentin Varin, de Beauvais

M. E. Biais fait connaître deux œuvres inédites de Petitot et de Nattier, conservées au château de Verteuil: un émail du premier, représentant le moraliste La Rochefoucauld ; une peinture du second, représentant le portrait de la duchesse de La Rochefoucauld-d'Estissac. Il lit ensuite une note sur un office de la Vierge transcrit par le calligraphe du XVIIe siècle N. Jarry, ayant fait partie de la collection du marquis de Ganay, et conservé au même château.

M. O. Estournet donne une importante monographie des peintres rouennais les Hallé.

M. L. Galle signale une fontaine du XVIe siècle et une nymphée du XVIIe siècle, à Gorge-de-Loup, près de Lyon.

M. G. Varenne décrit des peintures de Quentin Varin récemment découvertes dans l'église Saint-Nicolas-des-Champs, à Paris.

Vendredi 16 juin. — M. S. Rocheblave, présidant la séance, insiste, à son tour, sur les précautions à prendre pour sauvegarder les monuments d'art religieux menacés par la séparation des Églises et de l'État.

M. E. de Montégut donne lecture de deux études : sur le tombeau de François van der Burch, archevêque de Cambrai (1615-1644), par le sculpteur Ledoulx, et sur la fontaine, dite de François Ier, à Ruelle (Charente), dont il réclame le classement par la Commission des Monuments historiques.

M. F. Thiollier lit un travail sur les sculptures foréziennes.

Congrès archéologique de Beauvais. — Le 72me Congrès de la Société française d'archéologie a eu lieu à Beauvais, du 20 au 25 juin, sous la présidence de M. Lefèvre-Pontalis.

Nous en empruntons le compte-rendu donné dans l'*Art Sacré.*

Les congressistes, au nombre de cent soixante environ, ont visité dans la seconde journée : les environs de Beau-

1. D'après la *Chronique des Arts.*

vais, Mony, Bury, Cambronne et Clermont. Dans la troisième journée, Trie-Château, Gisors, Gournay, Saint-Germer. Le quatrième jour, les monuments de Beauvais et en particulier, la Basse-œuvre et les fouilles récentes entreprises autour de l'église St-Étienne lesquelles ont amené la découverte de curieuses constructions romaines. Le cinquième jour, visite de Senlis.

Des séances avaient lieu le soir dans la grande salle de l'hôtel de ville de Beauvais. Dans la séance du 20 juin (soir), M. le comte de Saint-Aymour, délégué de la Société historique de Senlis, a lu un travail détaillé sur un temple votif découvert dans la forêt d'Hallatte : des *ex-voto* témoignent qu'on venait demander au dieu honoré dans ce sacellum, Mercure, d'après l'hypothèse de l'auteur, la guérison de maladies humaines et de maladies d'animaux. Ce temple aurait été détruit de 375 à 400 par des mains chrétiennes.

Ensuite, M. Georges Durand, archiviste du département de la Somme, correspondant de l'Institut, a lu un mémoire archéologique sur « Les derniers rejetons de l'architecture gothique dans le département de la Somme ». Son étude a porté sur 18 églises rurales dont l'église abbatiale de Corbie est le plus curieux exemple pour l'histoire comme pour l'archéologie. Il a démontré, surtout pour une région bien circonscrite entre Picquigny et Abbeville et par une famille de huit cloches de style gothique attardé jusqu'en 1730, la permanence de ce style qui au XIIIe siècle, a donné la cathédrale d'Amiens.

M. Paul Bordeaux, président de la Société de numismatique de France et délégué de cette Société, a présenté un travail anecdotique au sujet du tableau de Le Barbier qui fut donné à la ville de Beauvais en 1786 par l'évêque F. J. de la Rochefoucauld : il a pour sujet l'héroïsme de Jeanne Hachette. Le véritable donateur fut le roi de France Louis XVI, malgré l'inscription qu'on lit aujourd'hui. Le tableau figura avec honneur au salon de 1781, au Louvre. Les rapports assez hostiles qui existaient entre le corps de la ville et l'évêque-comte ne furent pas adoucis par la générosité ou plutôt par l'entremise généreuse de l'évêque. Le peintre Barbier, « citoyen de Beauvais », a deux cartons des *Parties du Monde* qui rappellent son souvenir au Musée de la Manufacture nationale de tapisseries.

Dans une autre séance, M. le chanoine Morel, curé de Chevrières, correspondant du Ministère, a fait une lecture sur les vitraux de Chevrières qui sont du XVIe siècle, de 1529 à 1550 ; trois sont datés 1545 ; les sujets sont relatifs à saint Pierre et saint Paul, à la légende de saint Vaast : il y a une Crucifixion, une Résurrection et un Saint-Georges terrassant le dragon.

M. Morel a ensuite donné des inscriptions de pierres tombales fort utiles comme documents d'histoire et qui sont au Fayel, à La Chelle, à Longueil-Sainte-Marie, à Remy, etc...

M. le secrétaire général a lu le mémoire de M. le comte de Méloizes sur la pierre tombale du cloître du musée : elle est de la fin du XIVe siècle et il s'agit de Berthault de Fresnoy et Philippe des Champs, sa femme, seigneurs de Bornel. M. des Méloizes a complété l'inscription dont certaines lettres manquaient.

M. l'abbé Meister, membre de la Société académique, a présenté un travail sur les fonts baptismaux du canton de Grandvilliers, et sur une Vierge du XVe siècle, à Briot, de 1^m,12 de hauteur et qui fut primitivement polychromée et dorée.

M. Lefèvre-Pontalis a établi une très originale et documentée comparaison archéologique entre la maison romane de la rue Saint-Pierre et le cloître de Saint-Lucien, d'après une ancienne gravure de celui-ci, tirée du *Voyage pittoresque en France*, de F. Laborde. Les dessins sont de Tavernier, les gravures de Née : ils datent de la fin du XVIIIe siècle. La gravure représente le cloître en démolition, mais les détails d'ornements sont encore très apparents : les deux monuments sont de la seconde moitié du XIIe siècle.

M. Louis Régnier a relevé, avec la compétence qu'on lui connaît, une particularité architectonique dans le plan du chœur de Saint-Étienne.

M. Thiot, secrétaire de la Société académique, a exposé l'histoire de la famille des Chambige, de 1489 à 1619 : il a relevé soigneusement les relations des Chambige avec Beauvais et Senlis et il a rappelé, en les groupant, des détails curieux mais déjà connus, sur le rôle de Chambige à Beauvais, d'après les registres du chapitre.

M. Quignon, secrétaire général du Congrès, a terminé la séance par une communication d'actualité sur la dentelle de Chantilly.

Dans la séance du vendredi matin, M le chanoine Marsaux a lu un travail des plus intéressants sur les messes de S. Grégoire dans l'Oise.

M. A. Houlé a étudié les cimetières francs de la vallée du Thérain et du petit Thérain, en donnant une synthèse très claire des travaux antérieurs et surtout du Dr Auguste Bodon et de l'abbé Hamard.

M. Thiot a lu un travail détaillé sur les *Inscriptions en miroir sur les poteries gallo-romaines de l'Oise*. Il s'agit de l'écriture renversée dont s'occupent, au point de vue scientifique, les médecins et les psychologues.

M. E. Lefèvre-Pontalis a tenu à présenter lui-même le travail archéologique du Dr Parmentier de Clermont sur le prieuré de Saint-Jean du Vivier. Il s'agit d'une église romane très caractéristique de 1140 au moins, oubliée par Graves et le Dr Woillez. M. Lefèvre-Pontalis en a dit tout l'intérêt documentaire qui sera mis en lumière par la publication dans le volume du Congrès — et qui montrera ainsi la descendance archéologique du Dr Woillez.

M. H. Quignon a présenté, comme préface à la visite des vieilles maisons de Beauvais, une esquisse des *Enseignes* de la place de l'Hôtel de ville, en essayant de restituer son ancien aspect. Il a ajouté quelques explications sur les enseignes du musée. Il a fixé la décadence et la mort de l'enseigne entre 1750 et 1778.

M. Jules Lair a ajouté quelques réflexions justes sur une raison de lecture des enseignes. L'enseigne figurée était pour ceux qui ne savaient pas lire. Elle a été remplacée par l'enseigne-inscription, tout naturellement.

M. Fage a ajouté que le Beauvais moderne, qui trahissait pour les archéologues le Beauvais ancien, devait se souvenir qu'on savait lire et ne pas accumuler les enseignes à hautes et énormes lettres qui gâtent les façades.

Les excursions dans le département furent très intéressantes. A Marissel, les congressistes examinèrent les différentes parties de la vieille église, le clocher et la chapelle du XIIe siècle, le chœur du XIIIe, et la nef du XVIe siècle. Le beau retable du XVIe siècle a été fort admiré par les visiteurs.

A Allone, on a visité également l'église dont l'architecture, d'un style composite, embrasse trois époques : l'ancien portail, le clocher et l'ancien chœur sont de style roman ; le chœur actuel, du style gothique primitif ; le grand portail et la nef, du style flamboyant du XVIe siècle.

On se rendit ensuite à la ferme Saint-Lazare, qui renferme dans ses dépendances, une ancienne église dont le chœur et le clocher paraissent remonter au XIIe siècle.

Dans la cour de la ferme se trouvent deux bâtiments civils paraissant avoir servi de réfectoires. Ils seraient, ainsi que la grange du fond de la cour, du XIIIe siècle.

Environ 180 congressistes ont parcouru ensemble les très instructives étapes de la journée archéologique du 22 juin. Partis par train spécial, ils ont hâtivement vu l'église de Trie-Château, admirable type roman, issu de l'influence de Saint-Étienne de Beauvais, puis l'ancienne maison romane, l'auditoire, qui sert aujourd'hui de mairie, spécimen très rare dans la France du Nord.

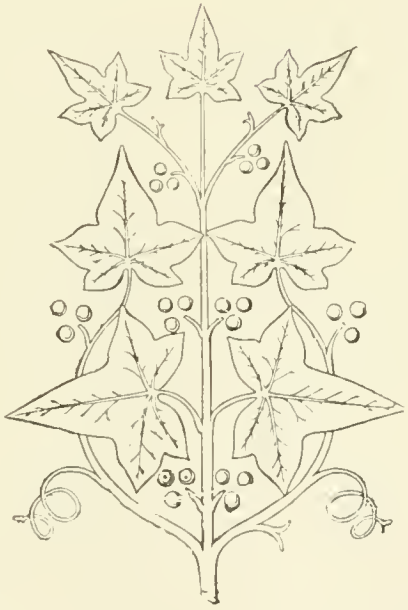
A Gisors, M. L. Régnier a dirigé les congressistes dans toute l'enceinte du château, ancien donjon de Henri II d'Angleterre ; tours en éperon, courtines, fausses braies à bandes de silex, donjon élevé sur la motte centrale, etc... M. E. Lefèvre-Pontalis a partagé avec M. L. Régnier la description de la magnifique église du XIIIe et XIVe siècle ; les vitraux et les fresques ont été l'occasion de leçons très écoutées et très profitables.

La journée de samedi fut prise par l'excursion de Senlis où les congressistes visitèrent, le matin, l'église et le cloître de l'Institution Saint Vincent, puis les églises Saint-Pierre, Saint-Frambourg, le château, sous l'aimable conduite de son propriétaire, enfin le musée, dont le conservateur, M. Vatin, fit les honneurs.

L'après-midi fut consacré à l'hôtel de ville, aux Arènes et à la cathédrale. A sept heures, les congressistes rentraient à Beauvais pour la séance de clôture où furent lus un travail de M. Brière (de Noyon), sur les *Villas mérovingiennes et carolingiennes de la vallée de l'Oise;* de M. Régnier, sur l'*Église de La Villetertre;* de M. Quignon, sur le *Château de Bresles*, résidence des évêques de Beauvais, et sur les intéressantes œuvres d'art qu'il renfermait.

Gilde de Saint-Luc et de Saint-Joseph.— Cette Association des anciens élèves de l'École de St-Luc de Gand, que préside le très distingué M. E. Mortier, architecte provincial, forme un groupe d'artistes, grands amateurs d'études archéologiques et esthétiques. Son bulletin annuel contient toujours un choix de travaux consciencieux. Celui de cette année nous offre une notice des plus intéressante, due à M. V. Vaerwyck sur l'Hospice de Ste-Catherine à Gand, accompagnée d'excellents relevés. Cet établissement était composé d'une série de logis séparés, où de vieux ménages trouvaient une paisible retraite à l'ombre d'une charmante chapelle, remarquable par le clocheton posé à cheval sur le pont de son pignon à pas de moineau ; de jolis fenestrages flamboyants d'un caractère rare, puis un intéressant carrelage en terre cuite émaillée, à dessins en grecque, reproduits en de jolies planches. Notons dans la même livraison la conférence de M. Solvyns sur la vocation de l'artiste. Enfin, le résumé des travaux de la *Section d'études* de la Gilde, témoigne de l'activité remarquable de cette vaillante société.

L. C.



Bibliographie.

HISTOIRE DE L'ART ILLUSTRÉE, Atlas HERDER. *Première partie :* L'Antiquité et le moyen âge. — 76 planches contenant 720 gravures. Fribourg en Brisgau. B. Herder, libraire-éditeur. Prix : broché, 10 fr.

CE n'est pas la première fois que l'on voit paraître en Allemagne un atlas qui a pour objet l'enseignement populaire de l'Histoire de l'Art et de ses monuments. Déjà en 1883, Essenwein avait publié *Kulturhistorischer Bilder-Atlas*, mais cet ouvrage, très bien conçu, d'ailleurs, d'un prix plus élevé que celui que nous annonçons, s'adressait à un public moins étendu et était d'un usage moins général. L'atlas Herder, ainsi qu'il est dit expressément dans son prospectus, est conçu au point de vue pédagogique ; il a pour but de fournir, au moyen de reproductions exactes et fidèles, les matériaux nécessaires à l'enseignement de l'histoire de l'Art, dans les collèges et les écoles supérieures.

En parcourant les 76 planches de cette première partie, — il y en aura une seconde qui doit paraître au cours de cette année — on se convainc facilement que le choix des monuments et des œuvres d'art reproduits, ainsi que l'exécution nette, précise des gravures, s'attache surtout au caractère et au style propres des monuments, et que, par conséquent, il répond parfaitement au point de vue didactique que l'éditeur a en vue. Je dirai plus, cette série de planches, en formant une sorte de synthèse de l'Histoire de l'Art, peut être utile à l'homme qui possède déjà quelques connaissances dans ce domaine si étendu ; qui cherche à s'y orienter, et, en quelque sorte, à les classer. En se pénétrant du caractère des monuments, dans la succession où ils sont présentés, il trouvera déjà un enseignement intuitif. Le prospectus nous informe que c'est le savant professeur Sauer de l'Université de Fribourg qui a présidé à cette disposition, et qui a surveillé le travail. On y reconnaît l'œuvre d'un homme d'expérience et entièrement compétent.

Cet atlas est donc de tous points recommandable. C'est une œuvre de vulgarisation qui trouvera certainement bon accueil dans le public, chaque jour plus considérable, désireux de s'instruire et de se donner l'intelligence des œuvres d'art. Pour l'enseignement, dans les écoles et les collèges auquel ce recueil est destiné, la publication simultanée d'un manuel clair et succinct d'histoire de l'art, serait nécessaire. Il serait également désirable de trouver pour les statues et les œuvres d'art mobiles, une indication du musée ou de la localité où ils se trouvent. C'est un renseignement que, dans beaucoup de cas, l'élève studieux peut désirer.

J. HELBIG.

LEXIQUE DES TERMES ARCHITECTONIQUES, par L. CLOQUET. Société Saint-Augustin, Desclée, De Brouwer et Cie. MCMV. Relié, prix : 3 fr.

Voici un petit livre qui, au premier abord, ne semble devoir s'adresser qu'à des professionnels ; il n'en est rien pourtant. Un cercle de lecteurs très étendu peut y trouver, tout à la fois, un enseignement utile, et même de l'intérêt.

La technologie d'un art, en effet, est toujours chose intéressante. Celle de l'architecture, si complète, si développée, si précise, l'est tout particulièrement. L'art de l'architecture domine tous les arts du dessin ; il s'adresse aux hommes de tous les états, de toutes les conditions de la société, et, aujourd'hui, où l'on voyage beaucoup, où l'on cherche à voyager avec intelligence, c'est-à-dire à se rendre compte de ce que l'on voit, c'est particulièrement aux monuments des cités visitées par le touriste que s'attache son attention, et dont il voudra pouvoir rendre compte à d'autres et à soi-même, s'il veut passer pour un voyageur intelligent. Mais comment rendre compte de l'impression d'un monument, de la construction d'une église, par exemple, et de ses dispositions intérieures et extérieures, si, à chaque membre de l'architecture, on se trouve arrêté par l'ignorance du mot propre qui sert à le désigner ?

J'ai fait observer que la technologie de l'art de bâtir est admirable. Chaque détail des matériaux a trouvé son nom, chaque outil de l'ouvrier, sa désignation, chaque membre de l'architecture le terme qui convient à sa fonction. Que de siècles a-t-il fallu, pour former le lexique que nous avons sous les yeux !

Le lexique que vient de publier M. Cloquet, comporte 166 pages, et ce n'est pas outrepasser la moyenne de compter 20 mots par page. Nous voici donc en présence de plus de trois mille trois cents mots à expliquer, à commenter, et dont, parfois, il s'agirait de faire l'histoire, dont, tout au moins, il importe de donner la signification précise ! Ce n'est pas là mince besogne, et il faut savoir gré à l'auteur de l'avoir entreprise.

M. Cloquet, particulièrement compétent, était

de longue date préparé à ce travail. Il est ingénieur, il est architecte, il est professeur à l'Université de Gand ; il est de plus auteur d'un *Traité d'architecture* volumineux et estimé. Il n'est donc peut-être pas un mot de son « Lexique » qui ne lui soit familier.

Je ne crois diminuer en rien son mérite, en ajoutant que l'auteur de tout dictionnaire, trouvera toujours bonne partie de la besogne faite par ses prédécesseurs. Nous avions déjà le *Dictionnaire archéologique* de Henri Otte, qui, écrit avec une véritable science, embrasse surtout les termes usités dans l'architecture du moyen âge. Nous avions pour la même période, le *Glossaire des termes techniques d'architecture gothique*, composé par Édouard-James Wilson, et traduit en français par Alphonse Le Roy, professeur à l'Université de Liége ; le *Dictionnaire des termes d'architecture, en français, allemand et italien* par Daniel Ramée, est aussi un ouvrage utile, fait avec soin. Je ne citerai pas le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, de Viollet-le-Duc, ouvrage monumental, qui est beaucoup plus qu'un glossaire. Mais, en faisant usage de ces matériaux excellents, M. Cloquet a, par son « Lexique », écrit une œuvre particulièrement utile, qui, sous une forme concrète, substantielle, et par son prix peu élevé, me semble appelé à rendre de grands services.

Comme je viens de le rappeler, les questions d'enseignement, d'art, d'archéologie, d'architecture, sont aujourd'hui à l'ordre du jour dans toutes les classes de la société. Tout le monde veut en discuter et désire s'assurer au moins un certain air de compétence. Voici un tout petit volume, qui leur permettra d'avoir beaucoup de science en poche. Je le recommande particulièrement aux touristes intelligents et aux journalistes, qui, exposés à écrire sur toutes choses, y trouveront le mot propre, quand ils parleront d'architecture, et qui, ayant trouvé le mot, comprendront et apprécieront peut-être mieux le grand art qui, mieux que tout autre, exprime le génie des peuples et les évolutions de leurs périodes historiques.

J. Helbig

L'ORFÉVRERIE RELIGIEUSE ET CIVILE, DU Ve SIÈCLE A LA FIN DU XVe, par Émile Molinier, in-folio, Lévy, Paris : 60 francs.

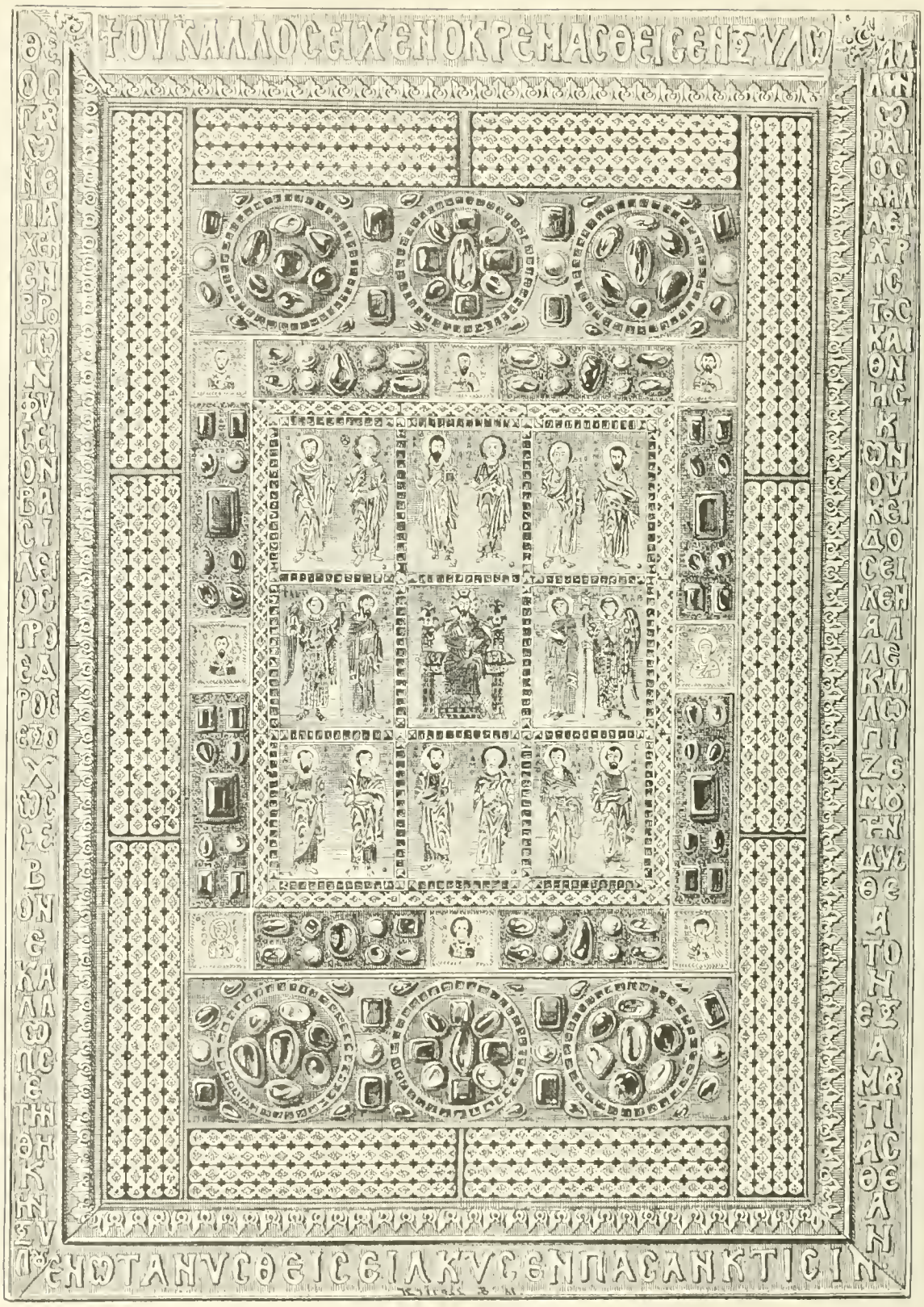
Il est des œuvres qui, pour ne pas dater d'hier, ont droit d'être signalées dans une Revue ; et celle de M. Molinier est du nombre. Un livre qui revêt une grande importance en raison des matières traitées, — un livre solennel comme format (grand in-folio), magnifiquement illustré de nombreuses figures dans le texte et de vingt héliogravures hors texte ; — un livre, enfin, dû à un homme savant et perspicace, peut légitimement prétendre à une place dans la Bibliographie d'un Recueil qui, d'ailleurs, ouvre largement ses colonnes aux comptes-rendus.

Le livre de M. Molinier aurait même droit à un article de fond. Ce m'est un vif regret de ne pouvoir lui en consacrer un. Il est des événements qui changent la vie et remplacent un grand amour de l'archéologie par l'amour plus grand encore de devoirs supérieurs... et à ceux-ci presque tout le temps doit être donné.

Il me semble bien que M. Molinier a traité des œuvres les plus importantes de l'orfévrerie à l'époque barbare, dans son premier chapitre. Les ornements en or, cloisonnant du verre rouge, et provenant du tombeau de Childéric, — la couverture d'évangéliaire offerte par Théodelinde à la basilique de Monza (VIIe siècle), — l'aigle en bronze du musée de Cluny, — la fameuse châsse de saint Maurice d'Agaune et les objets du trésor de Guarrazar sont naturellement étudiés par l'auteur, — étudiés rapidement, bien entendu, mais d'une façon parfaitement suffisante dans un ouvrage d'ensemble. La discussion a même sa place, en ces pages substantielles. Les notes, entre autres, contiennent bien des observations justes, tout au moins étayées sur des raisons sérieuses.

Je préfère pourtant le chapitre suivant : L'orfévrerie et l'émaillerie byzantines. Si remarquable, en effet, est le reliquaire ici publié, et plus encore celui de la vraie Croix qui fait partie du trésor de Gran, et qui, une fois de plus, est superbement reproduit en héliogravure, dans le volume de M. Molinier ! Si curieuse est la couronne de Hongrie, et si délicieux, dans sa finesse, le disque en or émaillé qui représente saint Démétrius ! — La *pala d'oro* de Saint-Marc n'est pas oubliée ; mais je suis de l'avis de Molinier : si nous avons là le plus somptueux monument de l'orfévrerie du moyen âge, il représente, en somme, un assemblage factice qui, remanié à différentes époques, ne nous apprend rien de nouveau sur l'art byzantin.

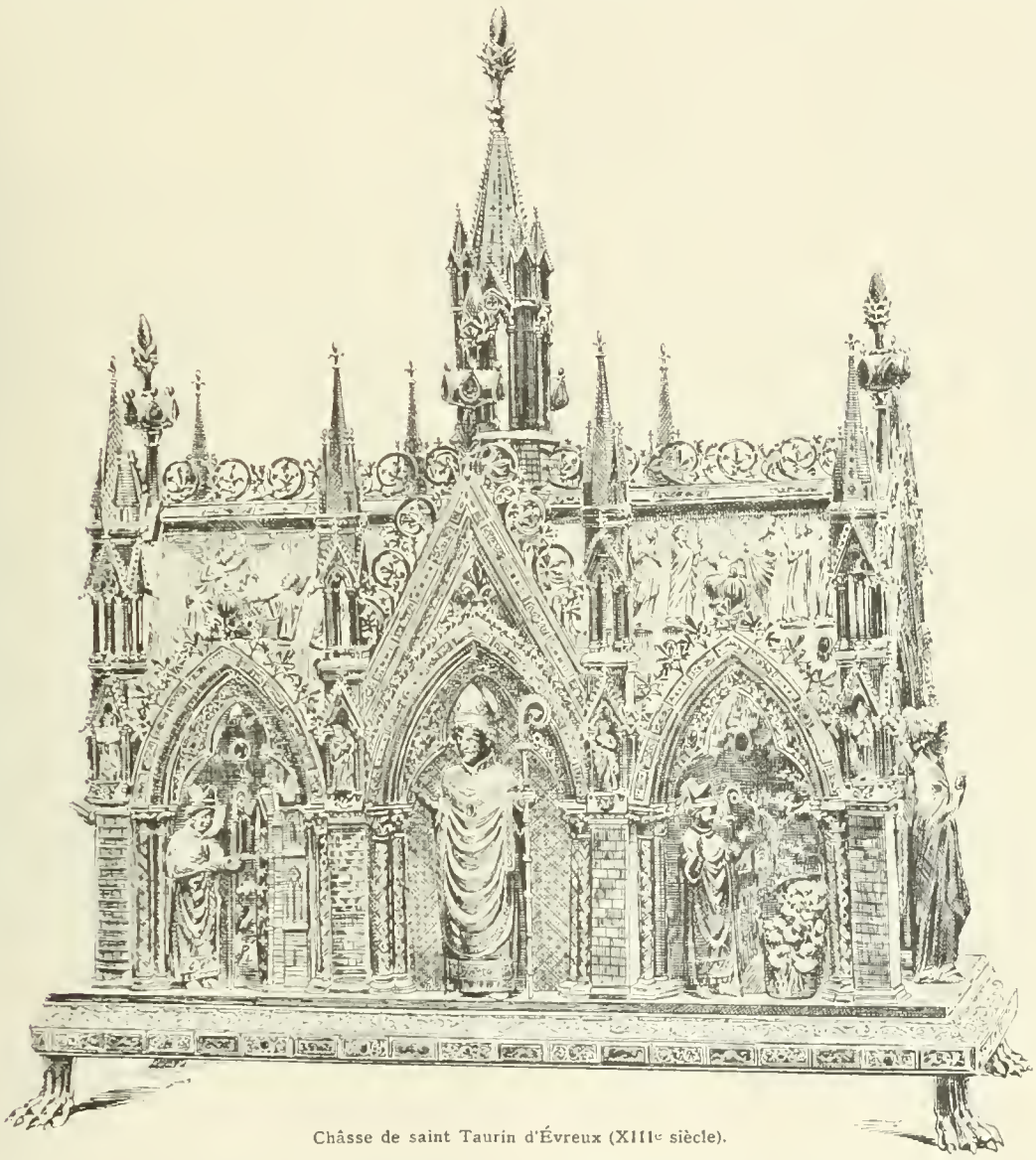
Dans les pages consacrées à l'époque carolingienne, j'ai lu avec un intérêt très spécial la page consacrée à l'amulette (j'aimerais mieux *au reliquaire*) de Charlemagne. M. Molinier n'a pu voir le monument original, et il est peu ou point d'archéologues contemporains qui aient eu la bonne fortune de l'étudier, puisqu'on ne connaît point son possesseur. Pour moi, j'ai eu la joie de tenir ce reliquaire dans les mains, de l'examiner à mon aise, et je crois pouvoir dire que les lignes, consacrées par l'auteur à cette œuvre remarquable, me paraissent très exactes.



Reliquaire de la Vraie Croix. Dôme de Limbourg sur la Lahn (Xe siècle).

Moins sûres sont les pages qui traitent de l'orfévrerie en Espagne. Une fois de plus, je déplore que ce pays, justement fameux, soit peu visité, et qu'on parle de ses richesses, de ses œuvres d'art, d'après des ouvrages comme ceux de Davillier et de Riaño, — et toujours sans avoir vu les pièces originales.

La planche IVe (statue d'or de sainte Foy) est une merveille. Il convient de la signaler d'une façon spéciale. La statue de Conques est si capitale que M. Molinier lui consacre quatre pages in-folio, riches en documents et en réflexions savantes. Cependant je ne partage pas l'opinion de l'auteur au sujet des idées païennes qui au-



Châsse de saint Taurin d'Évreux (XIIIe siècle).

raient accompagné le culte de la sainte, au moyen âge. Il est infiniment sage de ne pas juger toute une époque d'après une œuvre d'art.

Le XIIe siècle, *le grand siècle* du moyen âge, comme l'appelle M. Molinier, est étudié avec une prédilection marquée dans plus de cinquante pages. C'est un véritable traité de l'art, alors si décoratif, si bien compris, si puissant. J'avoue que l'appellation du *grand siècle* me semble des mieux justifiées.

Encore un point faible au sujet de l'Espagne. Quand M. Molinier parle de l'émaillerie limousine, il n'accorde pas même une mention au retable du Mont-Aralar (Navarra), qu'il a pu d'ail-

leurs supposer de style byzantin, s'il s'en est rapporté à la mauvaise reproduction du *Museo Español de Antiguedades* (1).

On voudra bien, je le demande, ne pas m'accuser de n'aimer point le style gothique et ses œuvres, souvent pleines de charme, parfois, aussi, puissantes et originales. Moins puissantes pourtant, moins originales et moins bien comprises que les œuvres du XIIe siècle, sont quantité de châsses, de monstrances, de croix appartenant aux siècles gothiques. La *Revue* qui n'a pas ménagé ses éloges à l'art de cette époque, a d'ailleurs été la première, en diverses circonstances, à regretter, par exemple, l'application des formes architectoniques à quantité d'objets.

Certaines transformations dans la technique de l'émaillerie et les formes d'architecture caractérisent les œuvres des siècles dont il est ici question. Puis, au lieu d'être créées dans des ateliers monastiques, elles sont produites par des mains laïques. Assurément, ce sont là des changements, mais qui ne profitent aux arts de l'orfévrerie et de l'émaillerie que dans une mesure assez restreinte.

Des œuvres comme celles du Reliquaire de la vraie Croix (p. 201), la Vierge de Jeanne d'Evreux (pl. X), le parement d'autel de Saint-Jacques (cathédrale de Pise) (pl. XI) sont cependant attachantes et fort artistiques. L'autel de Pistoie, lui, est chargé et surchargé de personnages. — Surcharge, d'ailleurs, et manque de puissance caractérisent une foule d'œuvres qui précèdent la Renaissance et qui lui appartiennent autant qu'à l'époque gothique.

G. C.

ÉTUDES BYZANTINES, par M. Ch. Diehl. — In-8°, 440 pp. 58 fig. Paris, Picard, 1905. — Prix : 10 fr.

Nos lecteurs connaissent l'auteur de *L'Afrique byzantine* et de *Justinien et la civilisation byzantine au VIe siècle*, deux ouvrages couronnés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et de la jolie plaquette sur *Ravenne*, de la collection des *Villes d'art célèbres*, que nous faisions connaître naguères. Il vient de réunir en un volume cinq études séparées qui forment un ensemble par l'unité des sujets. Elles ont trait à l'histoire de la civilisation byzantine.

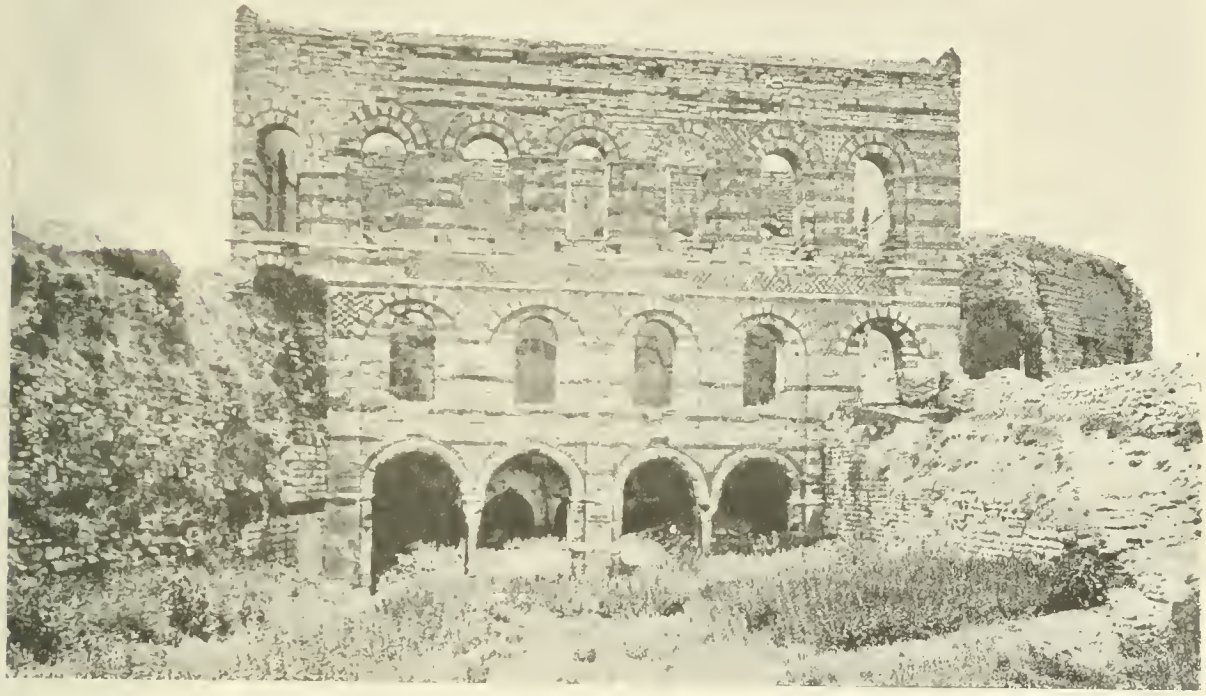
Portique de l'église de Saint-Syméon (VIe siècle).

Dans une partie consacrée spécialement à l'Art, il fait le tableau de l'art byzantin dans son développement bien connu, insistant sur ce point, que c'est une erreur trop répandue, que la torpeur où se serait endormie Byzance, après le règne de Justinien. Si la querelle des iconoclastes ralentit

1. Cette œuvre, une des plus considérables de Limoges, a été étudiée par Dom Roulin, d'abord dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, février 1903, p. 152 et s., puis dans ce recueil même, 1903, p. 292 et ss.

au VIIIe et au IXe siècle le développement de son art, Byzance retrouva, avec le triomphe de l'orthodoxie, l'énergie voulue pour une brillante renaissance. Jamais civilisation ne fut plus magnifique que durant les deux siècles qui vont de la fin du IXe à la fin du XIe siècle, dont tant de monuments sont malheureusement anéantis, mais les petites églises de Constantinople, comme St-Théodore Tiron (Xe siècle) et Pantocrator et Pammakaristos (XIe siècle) les SS. Apôtres de Salonique, S. Luc de Daphni, sont des types renouvelés de Ste-Sophie, avec plus de légèreté et plus de grâce. Seulement la décoration s'épanouit alors avec une éblouissante magnificence.

L'auteur consacre un chapitre aux mosaïques de l'église de Koimesci à Nicée et un autre, à celle du monastère de Saint-Luc.



Tekfour-Serai à Constantinople. (Ruines d'un palais impérial (Xe siècle).

Mais le plus intéressant à notre point de vue est le chapitre qui a pour objet les origines asiatiques de l'art byzantin.

Les monuments orientaux offrent des ressemblances frappantes avec ceux d'Occident à l'époque romane : la suppression de l'atrium, l'emploi de la voûte, le porche flanqué de deux tours, l'usage de piliers cantonnés de colonnes engagées, l'emploi du presbytérium devant l'abside, les baies géminées sous une arcade maîtresse, se retrouvent en Syrie, en Anatolie. Viollet-le-Duc et de Voguë ont expliqué ces analogies par les croisades. Selon M. Strzygowski, c'est dès le Ve siècle que ces formes passèrent en Occident, par le canal de Ravenne, de Milan ou de Marseille qui étaient en rapport avec l'Asie Mineure. C'était aussi la pensée de L. Courajod. M. Enlart estime que ces analogies peuvent s'expliquer en grande partie, en dehors de toute imitation, par l'identité des programmes aboutissant à une même solution, dans des conditions de milieu analogues.

Asie Mineure. — M. Strzygowski, dans son *Orient oder Rom*, a revendiqué pour l'Orient un rôle essentiel, dans la genèse de l'art chrétien. D'après lui cet art s'est formé dans quelques villes orientales, telles qu'Alexandrie, Antioche et Éphèse et a pénétré même l'art romain. Cet

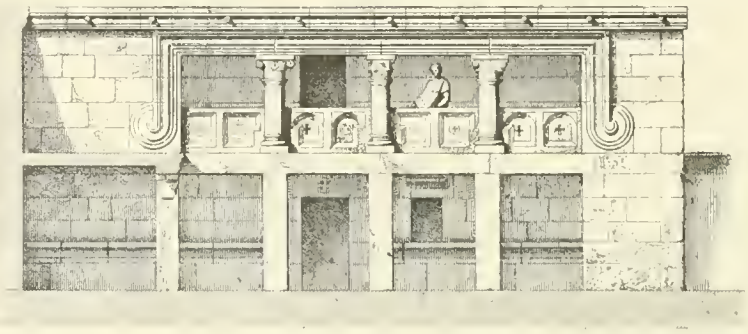
archéologue a mis en lumière la large part des origines égyptiennes et syriennes dans l'art byzantin, ainsi que l'influence de l'Asie Mineure. Des études récentes des monuments chrétiens de l'Anatolie (1) ont ajouté des notions nouvelles aux données fournies par les travaux de M. M. de Vogüé.

On constate en Asie Mineure quatre types de monuments chrétiens.

a) Des basiliques tout en pierre, voûtées, précédées, non d'un atrium, mais d'un vestibule ouvert entre deux tours, à abside isolée, avec arcade en fer à cheval (exemple : Bin-Bir-Kilissé), analogues d'ailleurs à ce qu'on trouve en Tunisie.

b) Des édifices de forme octogonale à coupole, existant dès le IVe siècle (Bin-Bir-Kilissé, Wiranschehr), d'origine syrienne (1).

c) Les *basiliques à coupole* à nef longitudinale, avec bas-côtés à tribune, avec coupole centrale (Kodja-Kalessi, Adalia). Sainte-Sophie de Salonique se rapportent à ce type.



Maison byzantine du VIe siècle.

d) L'église en croix grecque inscrite dans un rectangle avec coupole à la croisée (mosquée de Firsandyn, ancienne église chrétienne, ruines de Tschaulykilissé).

Selon M. Diehl (2), il ne paraît pas démontré que ces différents types ont passé de l'Asie Mineure à Byzance. Le centre de l'empire d'Occident prit, à un certain monument, la direction de l'art, et il a pu y avoir réciprocité dans les influences. Toujours est-il que l'Asie Mineure a joué un rôle originel important. Les deux savants sont d'accord pour reconnaître que les systèmes d'architecture particuliers aux trois régions les plus importantes de l'Orient hellénistiques (Égypte, Syrie, Asie Mineure), se rencontrent à Constantinople pour faire la nouvelle architecture qu'on appelle byzantine.

L. Cloquet.

1. Recherches de Crowfort, de la *Société scientifique* de Prague, de l'expédition allemande, de l'expédition russe et de l'*Institut archéologique de Constantinople*, de l'expédition américaine de A. C. Butler.

2. Ch. Diehl, *Études byzantines*. Paris, Picard. 1905.

L'ANCIENNE ÉGLISE SAINT-NAZAIRE A BOURBON-LANCY, par M. Perrault-Dabot. — Petit in-8° ill. 45 pp. Paris, Picard, 1904.

Encore une bonne monographie d'église ancienne, d'une modeste mais antique église, que n'a pas dédaigné de décrire un maître, l'auteur bien connu de *L'Art en Bourgogne*, etc... C'est une église romane du commencement du XIe siècle, si archaïque, qu'on peut la ranger à côté de celle de Château-Landon, laquelle passe pour carolingienne : type basilical, plan en croix latine, trois nefs à piles carrées, plafond plat, un transept, cinq absides en conques. Sauvée de la destruction par M. Sarrien, classée depuis 1893, elle sert de musée local.

L. C.

Périodiques.

REVUE DES DEUX MONDES (1er juillet).

Dans une importante étude, M. Georges Lafenestre résume de façon très complète les travaux publiés jusqu'en ces derniers temps en France et à l'étranger sur *L'Art du moyen âge dans l'Italie méridionale*, notamment par MM Bertaux et Venturi, et donne d'après eux une vue d'ensemble très vivante du développement de l'art en ces contrées, du IVe au XIIIe siècle.

Dans la même livraison, M. Louis Bertrand donne une intéressante description de Thimgad et de ses ruines antiques.

1. On retrouve ce type à Spalatro (cathédrale, ancien palais a Salone).

Chronique. SOMMAIRE : MONUMENTS ANCIENS : Dijon, Troyes, Rouen, Florence, Venise, Silésie. — NOUVELLES.

Monuments anciens.

On nous écrit de Dijon.

LES artistes et archéologues français pour parler seulement d'eux, sont fort inquiets du sort qui attend les œuvres d'art existant dans les églises. Il y a peu de danger — et encore — pour le contenu des monuments historiques; mais malgré toutes les causes de destruction, nos églises paroissiales, urbaines et rurales, sont encore riches en monuments précieux. A chaque séance de le Commission des Antiquités, on signale de nouvelles découvertes ; que deviendront toutes ces richesses ? Il n'en existe aucun inventaire, c'est au jour le jour que nous les constituons et l'on devine avec combien de lacunes.

Décidément la démocratie française n'est pas artiste, et en aucune façon ne peut être rapprochée des aînées qu'elle a eues dans l'histoire, Athènes, Florence et la Flandre. L'indifférence générale du public à ces questions de beauté et de dignité est profondément affligeante, mais où est le remède? Je crains des crises de vandalisme presque aussi stupides que celles de la première révolution. Il est vrai que certaine école nie délibérément le vandalisme révolutionnaire, et cela à Dijon même, où les témoignages en sont si éclatants et nombreux.

H. C.

* * *

Troyes. — Au mois de juin des fêtes ont eu lieu pour l'inauguration des travaux d'achèvement de l'église Saint-Urbain. Nous lisons à ce sujet dans l'*Art Sacré.*

Ces cérémonies imposantes ont eu le double caractère d'unir et de célébrer la foi et l'art, et il convenait de leur donner cette importance et cette grandeur, parce que le monument qui vient d'être terminé est l'un des plus intéressants que le génie chrétien ait élevé — non par ses dimensions ni sa synthèse, ni même sa perfection : St-Urbain n'a qu'un chœur très court et un transept ; c'est tout — mais surtout par une sorte d'atticisme monumental très singulier et une distinction extrêmement séduisante. Tout homme qui aime et comprend l'art religieux, retourne à St-Urbain comme à une nef d'élection : il y goûte une harmonie faite d'audace et y ressent l'émotion que procurent les chefs-d'œuvre. Tout récemment encore, M. Anthyme Saint-Paul le qualifiait « d'exception troublante ». Le moyen âge avait élevé deux paradoxes lapidaires : St-Nicaise de Reims et St-Urbain de Troyes; la première ayant été détruite à la Révolution, il ne nous reste que la Collégiale champenoise. C'est ce monument d'exception et de sélection qu'on vient de compléter en lui ajoutant trois travées de nefs.

La restauration est heureuse et fait le plus grand honneur à l'architecte, M. Selmersheim et à l'appareilleur, M. Vital.

Les lecteurs de cette revue savent qu'il y a encore dans le chœur d'importants vitraux du XIVe siècle, puisqu'ils ont pu y lire ici même une étude très documentée de M. le chanoine Jossier, curé de St-Urbain, sur ce sujet.

Les immenses fenestrages de cette église constituent l'un de ses caractères les plus particuliers. Didron avait vitré le transept ; l'immense surface des baies de la nef et du pignon ouest a été faite par son successeur, M. Anglade. Une partie notable du succès de cette récente inauguration est allée à ce très habile peintre-verrier.

* * *

Rouen. — M. A. L. Frothingham, professeur à l'Université de Princeton aux États-Unis, a présenté aux *Antiquaires de France* (1) des photographies d'un ancien modèle en carton de l'église Saint-Maclou de Rouen (1432-1517.) Les deux ou trois écrivains qui s'en sont occupés ne l'ont pas étudié comme monument d'architecture et l'ont cru copié de l'église à une époque comprise entre 1520 et 1681 par un prêtre de la paroisse. Une comparaison détaillée avec l'église montre, au contraire, de telles différences de dessin qu'il semble impossible que le modèle en soit une copie. Sa grande perfection technique rend aussi impossible qu'il ait été confectionné par quelqu'un qui ne fût pas du métier. Il doit même être de la main d'un des maîtres architectes de l'époque. La conclusion qui s'impose est que ce modèle est l'œuvre de l'architecte même qui fit le projet primitif pour Saint-Maclou et qu'il en précéda la construction. Il serait alors un monument unique en France, où on n'a pas de traces d'autres modèles de ce genre. Sa date serait antérieure à l'année 1437.

* * *

Florence. — Dès l'année 1900, l'on avait mis au concours un projet pour la construction de la façade de San Lorenzo de Florence ; parmi 54 architectes concurrents aucun n'avait satisfait le jury; toutefois les sept premiers rentrent en lice, et un second concours vient de se terminer par la victoire de M. Bazzani.

On s'était proposé d'abord de construire une façade dans le style de Brunelleschi, qui n'a laissé dans le genre que la modeste façade de la chapelle Pazzi. Depuis on a conçu l'idée de s'inspirer des projets de Giuliani da San-Gallo, dressé sur l'ordre de Léon X, et de faire ainsi revivre une époque mémorable dont le style architectonique n'est plus que peu connu. Cette première période de la renaissance Florentine s'est passée en effet sans qu'il se construisit de grands édifices religieux.

* * *

1. Séance du 8 février 1905. *Bulletin*, page 132.

Venise. — La reconstruction du Campanile de la place Saint-Marc avance régulièrement.

Les travaux atteignent maintenant le niveau du sol ; les fondations ont été étendues beaucoup au-delà des limites des anciennes et faites très solidement. On espère maintenant aller plus vite. Presque toutes les pierres de la Loggetta ont été retrouvées et vont être assemblées de nouveau.

* * *

Silésie. — L'église gothique attenante au château d'Oels, et dont l'origine remonte au Xe siècle, s'est effondrée. Seuls la tour et le maître-autel avec la crypte sont restés intacts.

Nouvelles.

LES Amis du Louvre, qui avaient fait entrer au musée du Louvre la célèbre *Pietà* de Villeneuve-lès-Avignon, offrent au même musée quatre panneaux peints sur bois représentant des scènes de la vie et du martyre de saint Georges Ces pièces, qui avaient figuré à Bruges et à l'exposition des Primitifs français, sont l'œuvre d'un artiste ayant fréquenté les peintres du duc de Berry au commencement du XVe siècle, s'il n'est l'un d'eux.

* * *

La revue *Biblia* annonce qu'en février dernier M. Davis a mis au jour un tombeau de la XVIIIe dynastie, resté jusqu'à ce jour inviolé et qui était encore rempli des richesses qu'on y avait déposées : autour de deux cercueils peints et incrustés d'or et d'argent, renfermant la dépouille d'un homme et d'une femme désignés par l'inscription sous les noms de Yuaa et Thuaa, parents de la reine Tyi, femme d'Aménophis III et d'Aménophis IV, se trouvaient de grands vases d'albâtre à couvercles en forme de têtes humaines, d'un style excellent ; un siège garni d'incrustations d'or et d'émail bleu ; des coffres ornés de peintures et de dorures ; un char de luxe richement peint et décoré ; des faïences, des miroirs un trône, etc.

Cet ensemble, par la richesse et la beauté des objets découverts, forme un des plus intéressants qu'on ait encore trouvés et aidera beaucoup à parfaire la connaissance de l'art industriel des Égyptiens. Le char seul, par sa beauté de formes et sa conservation, est une pièce unique en son genre.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

48me Année. — 5me Série.

Tome I (LVe de la collection).

6me livr. — Novembre 1905.

Les tableaux des Maîtres inconnus.

LES deux volets de retable dont nous reproduisons les peintures qui ornent la face intérieure, se trouvaient jadis au-dessus de l'autel d'une chapelle dans l'église de l'abbaye de Las Huelgas, près Burgos en Castille. Lors de la suppression de cette chapelle, au commencement du siècle dernier, ces volets passèrent en la possession de la famille Cecilla. Ils se trouvent actuellement entre les mains de M. Harris de la Galerie Espagnole, Conduit street, Londres, qui a bien voulu nous permettre d'en donner la reproduction et de les publier.

Les volets, en bois de chêne, ont 1m,12 de haut, sur 0m,88 de large. Sur le volet dextre on voit l'apôtre saint Pierre, lié par des cordes, la tête en bas, sur une grande croix. Il paraît répondre à l'interrogatoire que lui fait subir l'empereur, debout à gauche, dont les questions semblent suggérées par un conseiller qui se trouve à sa droite. L'empereur porte une robe en damas d'or et un manteau doublé d'hermines; il tient un sceptre de la main gauche. Derrière lui trois hommes regardent le saint martyr d'un air haineux. A droite, à l'avant-plan, se trouve le donateur à genoux, devant un banc recouvert d'une draperie or et écarlate, sur laquelle repose un livre d'heures. Il est revêtu d'une robe garnie de fourrure qui laisse apercevoir la poignée d'une épée attachée à sa ceinture. Il est coiffé d'une perruque. Derrière lui on voit un arbre auquel est suspendu un écusson d'or chargé d'une clef et d'un glaive de sable en pal, timbré d'un heaume avec lambrequins d'or et un bourrelet de gueules et de sable ayant pour cimier une tête et col de cygne naturels, entre deux vols de gueules. Au fond des rochers et une ville fortifiée, entourée d'eau, dont les édifices, les flèches et les nombreuses tourelles se profilent sur le ciel.

Sur l'autre volet on voit la femme du donateur à genoux, les mains posées sur un livre d'heures. Elle est vêtue d'une robe rouge, garnie de petit gris, retenue à la taille par une ceinture verte. La robe, ouverte sur la poitrine, laisse apercevoir un corsage violet et un collier de perles. Une coiffure en toile fine complète son costume. Vis à vis d'elle, un saint ermite agenouillé sur l'herbe, vers lequel un ange conduit deux dromadaires chargés de bagages, paraît rendre grâces à Dieu. Je crois que ce saint doit être saint Gérasime. Dans le fond, on voit d'abord à droite, une jolie chapelle dont la porte ouverte permet d'apercevoir à l'intérieur deux ermites priant ; un troisième est demeuré au dehors ; à gauche s'élève un château à l'intérieur duquel on distingue un homme sur son lit de mort; au chevet se trouve un homme ou un diable(?), debout et au pied un ange; au dehors un homme, portant un panier, descend les marches d'un perron au pied duquel deux autres hommes sont occupés de charger de ballots deux dromadaires, malgré les reproches et les réclamations d'un ermite.

A l'extérieur des volets, moins bien conservés, le peintre a représenté l'Annonciation ; l'ange en manteau vert doublé d'écarlate, et la Vierge revêtue d'une robe bleue et d'un manteau blanc, se détachent sur un fond rouge orné d'un semis de soleils d'or. Sur le chanfrein de l'encadrement se trouve la date 1451. Les peintures, qui sont d'un coloris harmonieux, paraissent l'œuvre d'un maître du Brabant. Elles seraient dignes de prendre place dans un musée belge, quoiqu'il ne nous paraisse pas possible de l'attribuer à aucun peintre connu.

Au regret de ne pouvoir leur donner une attribution acceptable, nous devons encore ajouter celui de n'avoir pas d'explication à offrir sur les différents épisodes de la légende du Saint retracés par le peintre dans l'un des panneaux.

Nous avons dit que dans ce Saint nous croyons reconnaître saint Gérasime ; c'est probablement le saint patron de la donatrice, comme saint Pierre est celui du donateur. Dans son ouvrage sur les *Caractéristiques des Saints* le Père Cahier nous apprend que saint Gérasime, solitaire de la Thébaïde, passa plus tard en Syrie, près du Jourdain, où il devint abbé, et que c'est à lui, d'après les plus anciens témoignages, que semblent appartenir la guérison et l'amitié d'un lion, dont il a été fait honneur à saint Jérôme. Mais le Père Cahier ne donne aucun détail sur les épisodes de la légende représentés sur notre volet. Peut-être l'un ou l'autre lecteur de la *Revue* pourra nous donner à cet égard des éclaircissements que nous recevrions avec gratitude.

W.-H.-J. Weale.

Martyre de saint Pierre et donateur.

Légende de saint Gérasime et donatrice.

La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises (*Suite*) (1).

Adoration des Mages. — Ici, la foule des documents sculptés est telle qu'on serait presque tenté de la souhaiter moins nombreuse : aucun sujet (2), croyons-nous, n'a été plus fréquemment, et à toutes les époques (3), reproduit sur les portes d'églises : c'est en effet l'exemple par excellence à présenter aux fidèles qui entrent au sanctuaire pour y adorer, eux aussi, l'Enfant de Bethléem. — On peut cependant établir tout d'abord une classification générale, fondée sur la disposition des personnages

Fig. 12. — Ancien portail de la Charité. Adoration des Mages. Présentation.

qui, elle-même, dépend souvent de l'emplacement choisi.

Lorsque le sujet occupe le tympan de la porte, ce qui est surtout fréquent dans les monuments du XIIe siècle, la Vierge est généralement représentée au centre, assise de face sous un édicule, et tenant sur ses genoux l'Enfant-Dieu (1). Les Mages sont presque toujours placés d'un seul côté du trône de la Vierge, et leur taille est sensiblement inférieure à celle du groupe central. Il semble d'ailleurs que ce type soit une simple variante, adaptée au sujet spécial de l'Adoration des Mages, du type général de la Vierge-Mère glorieuse, très fréquent sur les tympans du XIIe siècle (Paris, Chartres (p. occid.), Reims (p. du

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1905, pp. 217 et 299.

2. Sauf peut-être celui du Couronnement de la Vierge.

3. Dès les premiers siècles, l'Adoration des Mages a été représentée en mosaïque sur les basiliques : à Saint-Vital de Ravenne (mosaïque de l'abside) on la voit même figurée en broderie, sur la bordure de la robe de l'impératrice Théodora.

1. Laon, Bourges, Vérone (cathédrale), St-Gilles, Germigny l'Exempt. — A Vezelay, Étampes, Pontaubert, Trèves, Bayonne, etc. la disposition est semblable, mais il n'y a pas d'édicule.

cloître), Toulouse (la Daurade), etc. (1).

Quand la scène se déroule sur un linteau, une frise ou un chapiteau, la Vierge est presque toujours assise de profil à l'extrémité du tableau, sur un trône (2), sur un siège en X (3) ou sur un fauteuil à dossier élevé (4) ; — comme précédemment, le premier des Mages fléchit le genou ; les deux autres se tiennent debout. — Cette disposition se rencontre à toutes les époques, mais à partir du XIVe siècle surtout, elle se complique souvent d'accessoires divers et de personnages plus ou moins nombreux.

Enfin, à partir de la seconde moitié du XIIIe siècle on a parfois dispersé les acteurs de cet épisode, la Vierge étant placée au trumeau (1) ou sur une partie de muraille (2), les Mages aux ébrasements (3) ou autour d'un contre-fort (4). — Dans ce cas, la symétrie semble exiger que tous ces personnages soient figurés debout, et telle est

Fig. 13. — Porte nord de la nef d'Ulm. Nativité. Adoration des Mages.

aussi leur position habituelle ; quelquefois cependant le premier des rois Mages fléchit le genou (5) : alors, pour remplir l'espace vide au-dessus de sa tête, l'artiste place parfois à cet endroit un ange volant, tenant à la main l'étoile (5).

Bien entendu, dans cette dernière disposition, les figures étant isolées, il ne saurait être question de décor, de toile de fond, et il serait oiseux de rechercher com-

1. Telle devait être aussi d'après le gravure de Dom Plancher la disposition adoptée sur le linteau de l'ancienne porte de St-Bénigne de Dijon, et sur le tympan de Notre-Dame des Pommiers à Beaucaire, où le groupe central était encadré d'un côté par les trois Mages, de l'autre par l'ange apparaissant à S. Joseph endormi.
2. Pompierre, Ulm, (p. nord).
3. St-Trophime d'Arles.
4. St-Paul de Varax, la Charité *(fig. 12)* Tolède.
5. Fribourg-en-Brisgau Tolède.

1. Amiens, Fribourg-en-Brisgau, Tolède.
2. Strasbourg (porte St-Laurent XVe siècle).
3. Amiens, Fribourg-en-Brisgau, Tolède.
4. Strasbourg.
5. A la Chaize-Giraud, les statues des personnages, quoique en ronde-bosse, sont réunies sous une même arcade et composent une scène d'ensemble, dont la disposition se rapproche de celle adoptée sur les linteaux.

ment les sculpteurs se représentaient le théâtre de la scène ; la même étude est au contraire fort intéressante à faire sur les tympans et surtout sur les linteaux, où les imagiers ont agrémenté leur sujet de divers accessoires.

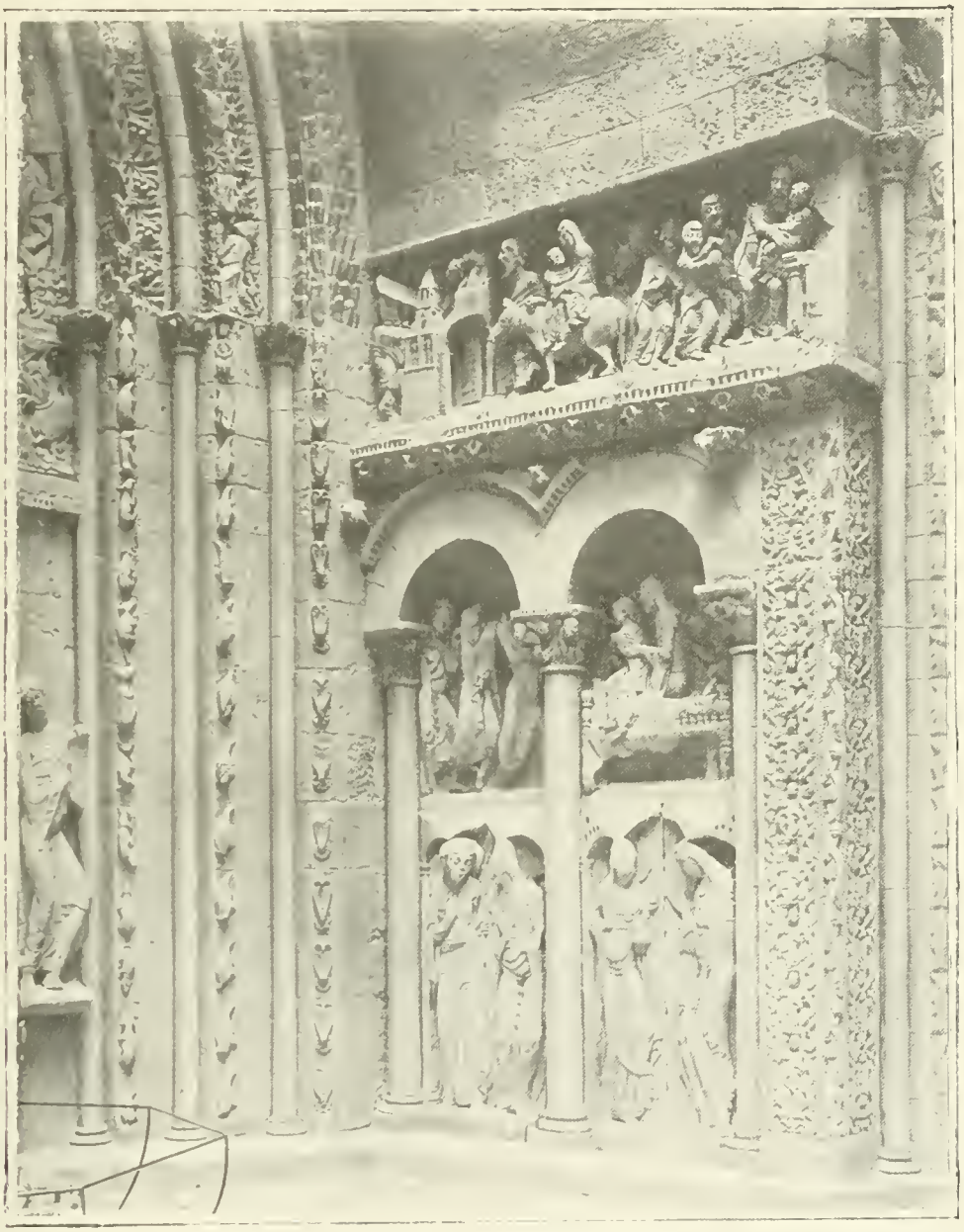


Fig. 14. — Porche de Moissac, paroi latérale gauche.
Fuite en Égypte. Présentation. Sous les arcatures *en bas :* Annonciation. Visitation ; *en haut :* Adoration des Mages.

Ceux qui ont représenté la Vierge sur un trône ou sous un édicule, procédant, comme nous l'avons vu, du type général de la « Mère de Dieu glorieuse », ont eu surtout en vue de glorifier Marie et Jésus, sans aucun souci des circonstances de fait et de

la vérité historique (1) : c'est dans la même intention que souvent, même dans les scènes composées d'une façon moins hiératique, ils ont placé sur la tête de la Vierge une couronne (2).

Quant aux autres, ils paraissent s'être demandé si l'Adoration des Mages avait eu pour théâtre l'étable même, ou si, dans la période écoulée depuis la Nativité, la Sainte Famille avait trouvé un asile moins précaire.

Tantôt ils ont placé la scène au lendemain même de la naissance de Jésus : le bœuf et l'âne sont encore là (3) ; Marie est assise sur le même lit (4) que nous avons vu dans l'épisode de la Nativité. Tantôt, et plus rarement, ils ont éludé la difficulté en cachant le fond de la scène derrière une draperie que les anges soutiennent pour abriter l'Enfant-Dieu (5). Tantôt enfin, ils ont procuré à la Sainte Famille un logement confortable, où sous la hotte d'une vaste cheminée sont pendus à la muraille poêlons, chaudrons et autres ustensiles de cuisine (6).

Au surplus, l'attention du spectateur s'arrête peu à ces détails, toute concentrée qu'elle est sur le groupe touchant des personnages : les rois ont mis pied à terre (7) ; ils tiennent à la main leurs présents, pièces d'orfévrerie où se résume l'art des diverses époques : au XIIe siècle (8) surtout ce sont des vases sphériques unis (1) ; aux XIIIe et XIVe, souvent des reliquaires cylindriques (2) ; au XIVe siècle aussi et au XVe, des châsses ouvragées en forme d'édicules ou de coffrets (3) (4). Tandis que ses deux compagnons sont encore debout en arrière, le plus âgé des Mages (5) se prosterne et déposant sa couronne en marque de respect (6), il remet son présent à l'Enfant-Dieu, assis sur les genoux de sa Mère (7) et presque toujours vêtu. Celui-ci prend parfois (8) l'objet précieux dans ses petites mains (9), parfois il lève le bras pour bénir les Mages (10), exceptionnellement (à Toïède) il regarde l'étoile tout en caressant le visage de sa Mère ; ici, comme sur bien d'autres points, la porte d'Ulm nous fournit un type unique : un des Mages, imberbe, non pas prosterné, mais rampant sur les genoux, saisit le pied mignon de Jésus pour le porter à ses lèvres.

Deux autres personnages complètent parfois la scène : un ange tenant l'étoile, et plus rarement S. Joseph.

1. A Notre-Dame de Trèves, cette signification générale et presque abstraite est encore plus affirmée par la présence du dragon infernal sous les pieds de Marie.

2. Trèves, St-Laurent et N.-D. de Nuremberg, Fribourg, Ulm *(fig. 13)*, Tolède.

3. Thann, Moissac *(fig. 14)*.

4. Moissac, Thann, Vernon : à Vernon cependant l'Enfant est déjà grand, car il se tient debout : peut-être est-ce là une erreur de restauration.

5. Notre-Dame de Nuremberg (voir *fig. 8*).

6. Ulm *(fig. 15)*.

7. A Ulm, le troisième Mage descend à peine de cheval et a encore un pied à l'étrier, pendant que déjà l'un de ses compagnons se prosterne. A Léon, ce dernier Mage parle encore à Hérode.

8. Sur les fresques et mosaïques antiques les Mages portent souvent leurs dons sur des plateaux.

1. La Charité, Arles, Trèves, Pontaubert, San Zeno de Vérone. — A N.-D. du Port, de Clermont, le premier Mage offre exceptionnellement les grains d'encens dans une corbeille ; les présents des deux autres rois sont brisés.

2. Strasbourg, St-Laurent de Nuremberg.

3. Ulm (porte nord), Notre-Dame de Nuremberg, Thann, Vernon.

4. A Vernon, le premier Mage offre, non un présent, mais sa propre couronne d'or.

5. A Ulm, par une exception unique, c'est non pas le plus âgé des Mages, mais le plus jeune, imberbe, qui se prosterne : peut-être y aurait-il là simplement une erreur de restauration.

6. A Germiny l'Exempt, il garde exceptionnellement sa couronne sur la tête.

7. Sur la célèbre mosaïque de l'arc triomphal de Ste-Marie-Majeure (Ve siècle) l'Enfant est exceptionnellement assis seul sur un trône.

8. Il est nu, par exception, à N.-D et à St-Laurent de Nuremberg.

9. Ulm (p. nord). Chartres *(fig. 16)*. — A Trèves, Jésus tient le globe du monde : c'est sans doute une erreur du restaurateur, qui aura pris pour le globe le vase sphérique offert par un Mage.

10. Chartres, Pontaubert Saint-Gilles, San Zeno de Vérone, Vernon. A Arles, il bénit, tout en tenant le présent des Mages.

L'étoile, qui a guidé les Mages jusqu'à la demeure de l'Enfant, éclaire encore souvent de ses rayons l'épisode de l'Adoration : tantôt elle brille au-dessus des saints personnages (1), tantôt elle est posée sur le toit de l'étable, soit isolée (2), soit tenue par un angelot (3). Mais le plus souvent, et surtout au XIIe siècle, la présence de cet ange paraît répondre uniquement à un besoin de symétrie : il forme en effet pendant aux Mages sur les tympans dont la Vierge occupe le centre (1), ou exceptionnellement il remplit l'espace vide au-dessus du premier roi agenouillé (2).

Fig. 15. — Tympan inférieur gauche de la porte sud de la nef d'Ulm. Adoration des Mages.

Quant à S. Joseph, par une raison évidente de convenance, les premiers artistes chrétiens avaient généralement évité de le faire figurer dans la scène de l'Adoration des Mages; à tel point que, dans les rares exemples antiques qui nous soient parvenus d'une telle représentation (3), les critiques hésitent sur l'identité du personnage, dans lequel ils reconnaissent plutôt le Saint-Esprit. Les imagiers n'ont pas tous imité cette réserve : quelques-uns, au XIIe siècle, ont

1. Chartres *(fig. 16)*, Trèves, N.-D. de Nuremberg, Mimizan, Léon (porte du cloître).
2. Thann.
3. Ulm ; et St-Laurent de Nuremberg (non sur le toit, mais dans un paysage d'arbres).

1. Laon.
2. Fribourg-en-Brisgau, Strasbourg.
3. Notamment la pierre sépulcrale donnée par Perret (V, XII).

fait du saint patriarche un témoin passif de la grande scène : il est assis, et l'on peut se demander s'il sommeille [1], ou bien il se tient debout [2], d'un air indifférent ; à partir de la seconde moitié du XIIIe siècle, on ne le voit plus jamais figurer, sauf peut-être sur cette exceptionnelle composition d'Ulm [3], où apparaît un énigmatique personnage qui, s'il représente S. Joseph, s'écarte absolument de tous les types traditionnels : c'est un vieillard à longue barbe qui, debout, étend la main, dans un geste de protection au-dessus de la Vierge et de l'Enfant, et semble introduire les Mages ; mais sa coiffure prétentieuse, non moins que l'absence de Gaspard parmi les autres personnages présents, peut donner à penser que ce majestueux vieillard est le doyen des trois rois, encore que son geste soit difficile à expliquer, dans quelque hypothèse qu'on se place.

Ici s'arrête généralement cette merveilleuse histoire ; et les Mages rentrent dans le mystère d'où ils sont sortis ; quelques artistes cependant ont traduit en pierre l'épilogue évangélique de ce récit, l'intervention de l'ange ordonnant en songe aux saints pèlerins de retourner chez eux par une autre route, sans revoir Hérode : ils l'ont fait avec une naïveté charmante : les trois rois, couronne en tête, sont couchés côte à côte dans un même lit ; l'ange paraît au-dessus d'eux, déroulant un phylactère, où était peinte une inscription exprimant la mission dont il était chargé [1].

Ce type a dû être imaginé par les artistes occidentaux, car on ne le rencontre pas dans l'iconographie byzantine : les peintres grecs, représentant le retour des Mages, se contentent de les montrer sur la route, précédés par un ange.

D'ailleurs, même en France, ce sujet est rare, et dans les séries de l'Enfance de Jésus, les imagiers font presque toujours suivre l'Adoration des Mages, soit de la Présentation, soit du Massacre des Innocents.

Circoncision. — Présentation.

La Circoncision. — Les artistes du moyen âge ont reproduit sur une foule de retables sculptés ou peints la cérémonie de la Circoncision de Jésus, avec une précision de détails dont la pieuse naïveté des auteurs n'excuse pas toujours suffisamment le réalisme brutal. Sur les portes d'église, au contraire, rien n'est plus rare [2] qu'une telle représentation : nous ne la trouvons guère qu'à Chartres (XIIe siècle, chapiteau mutilé), à Auxerre (voussure) et à Thann (tympan, XIVe siècle), et peut-être à la chapelle du Saint-Esprit de Rue (panneau de tympan, début du XVIe siècle) : encore cette dernière attribution semble-t-elle fort douteuse : car si, d'une part, il est malaisé de reconnaître Siméon dans ce grand-prêtre, suivi de deux lévites, qui reçoit l'Enfant des mains d'une servante, par contre l'offrande des deux tourterelles, qu'ap-

1. Laon ; à Mimizan, il dort profondément.

2. Moissac, la Charité, Chartres, Étampes. — A Germiny l'Exempt on ne peut considérer S. Joseph endormi comme faisant partie de la scène de l'Adoration des Mages, dont il est séparé par le groupe de l'Annonciation.

3. (Voir *fig. 15*). — A Thann, on voit S. Joseph, agenouillé, prenant l'Enfant dans son berceau ; quoique placé à côté de la scène des Mages, cet épisode n'en fait pas partie. Nous devions pourtant le signaler, en raison de sa singularité.

1. Arles, Chartres (*fig. 16*), Amiens (*fig. 9*), Auxerre, le Mans, Tolède, et peut-être Loches (fragment mutilé). — Le même sujet se retrouve sur l'ancien jubé de Chartres (voir *fig. 17*), sur un chapiteau du cloître de Saint-Trophime à Arles et sur de nombreux vitraux (notamment à Triel, Seine-et-Oise).

2. A la porte sud de Notre-Dame de Lépine (XVe siècle) nous trouvons une Circoncision représentée selon le type réaliste des retables ; bien qu'il s'agisse, non de la Circoncision de Jésus, mais de celle de Jean-Baptiste, le fait est intéressant à signaler.

porte S. Joseph accompagnant Marie, indique plutôt la Présentation que la Circoncision *(fig. 20)*.

A Thann, au contraire, les deux scènes sont représentées côte à côte, mais contrairement à l'ordre donné par l'évangéliste S. Luc [1], la Présentation précède la Circoncision: celle-ci groupe sept personnages autour de l'autel, sur lequel l'Enfant, nu, est posé par la Vierge, tandis que le prêtre, le couteau à la main, s'apprête au sacrifice.

A Tolède également les deux scènes sont

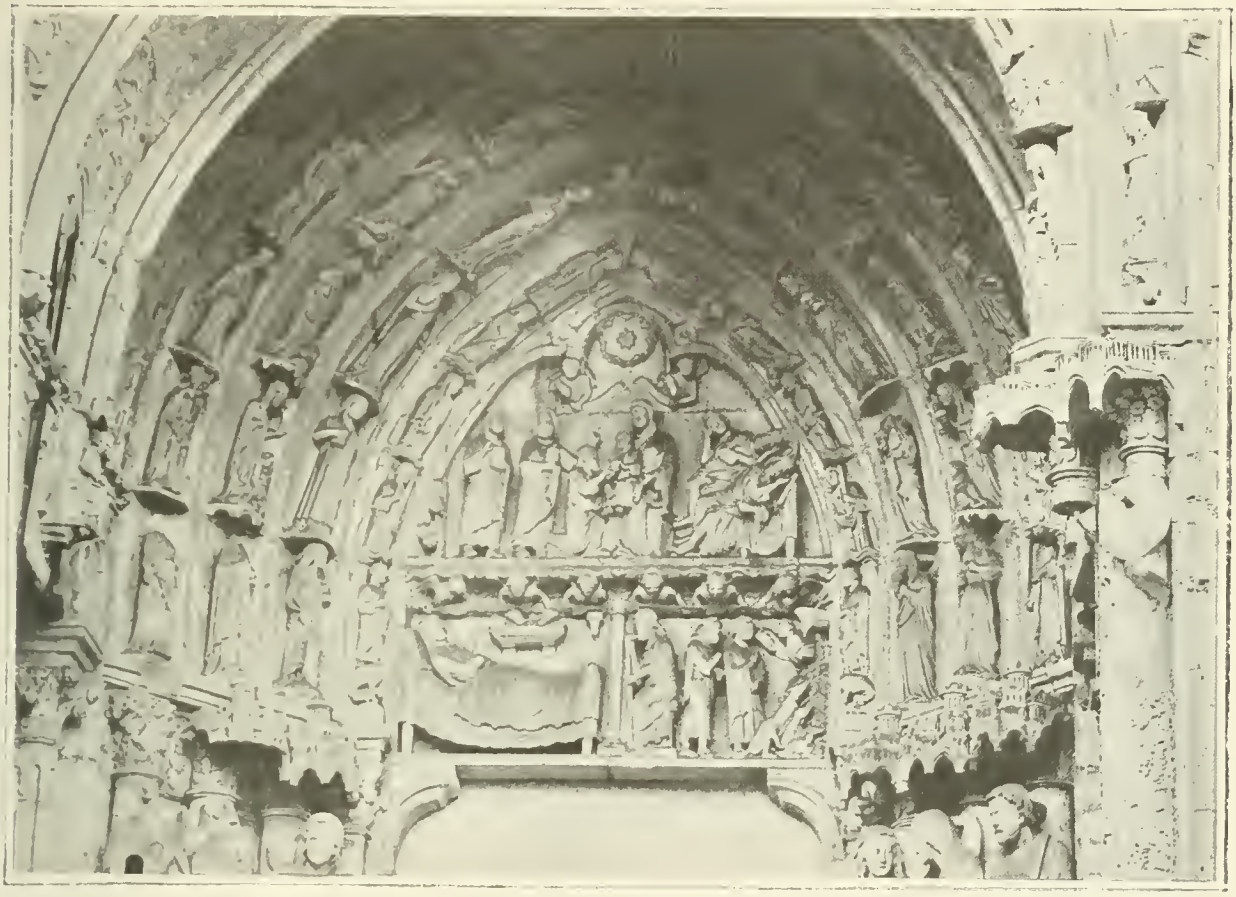


Fig 16. — Porte nord gauche de la cathédrale de Chartres (cliché de M. Martin Sabon).
Adoration des Mages. Les Mages avertis par l'ange. Nativité. Annonciation aux bergers.

séparées, et dans la seconde, Siméon, assis et tenant le Livre des prophéties, annonce à Marie la destinée de l'Enfant-Dieu : disposition dont nous ne connaissons aucun autre exemple [1].

La Présentation. — Peu d'imagiers ont ainsi nettement séparé les deux cérémonies ; la plupart semblent au contraire avoir établi entre elles, involontairement peut-être, sinon une certaine confusion, du moins un certain rapprochement. Comment expliquer autrement que par un enchaînement d'idées de ce genre, la nudité de l'Enfant dans diverses scènes de la Présentation [2] ?

Cette singularité, assez rare d'ailleurs, étant mise à part, le sujet qui nous occupe a presque toujours été traité suivant un type

1. A la clôture du chœur de Tolède, la Circoncision a lieu sur un autel dont la nappa est timbrée d'une croix.

1. On remarquera que, selon l'Évangile, un certain délai s'est écoulé entre la Circoncision et la Présentation.

2. Notre-Dame de Nuremberg, etc.

traditionnel : au milieu de la scène, un petit autel, formé d'un cube de pierre (1) ou d'une colonnette (2), et recouvert d'une nappe ; d'un côté le saint vieillard Siméon, debout, la tête voilée (3) ou plus rarement coiffée d'une tiare (4), ou même nimbée (5), étend ses mains, parfois recouvertes d'un linge (6), pour recevoir l'Enfant ; de l'autre, Marie le lui présente (7). Jésus se trouve ainsi placé au-dessus de l'autel, sur lequel il se tient quelquefois debout ; il est ordinairement vêtu, mais rarement chaussé (8) ; sa taille est souvent exagérée, et paraît celle d'un enfant de deux à trois ans, ou même bien davantage (9). — Au Mans, à Strasbourg, à Tolède (*fig. 11*) et à Saint-Laurent de Nuremberg (*fig. 6*), la Vierge et Siméon tiennent l'Enfant chacun par un bras (10).

A ces trois personnages essentiels s'ajoute presque toujours S. Joseph, qui, appuyé sur son bâton de voyage, apporte dans une cage d'osier les deux colombes destinées à l'offrande rituelle, et quelques parents ou parentes, dont plusieurs munis de cierges (11) : c'est ainsi qu'à Autun nous trouvons un total de six acteurs ; à Chartres, ils sont au nombre de treize (12). Peut-être devrait-on compter parmi eux la prophétesse Anne, mais rien ne permet de la reconnaître.

1. Saint-Laurent et Notre-Dame de Nuremberg, la Charité, Paris, Thann, Clermont, le Mans, San Zeno de Vérone, Vernon, Léon, etc.
2. Trèves, Worms, Moissac.
3. Trèves, etc.
4. Worms.
5. Laon, Trèves.
6. Amiens, Chartres, Notre-Dame de Nuremberg.
7. A San Zeno de Vérone, Siméon tient l'Enfant sur son bras ; Marie est debout de l'autre côté de l'autel. — A Vernon, Marie a déjà remis l'Enfant au saint vieillard.
8. Il est chaussé à la Charité.
9. A Moissac, Jésus semble avoir six ou sept ans.
10. Disposition fréquente sur les chapiteaux : ainsi à l'Ile-Bouchard.
11. Rouen, Chartres (chapiteau), Saint-Laurent de Nuremberg : sur ce dernier monument, c'est un cierge de cérémonie, tourné en spirale (*fig. 6*).
12. Voir *fig. 4*.

Exceptionnellement, les anges prennent part à la scène (1) : à Notre-Dame de Nuremberg (2) nous en trouvons un, debout derrière la Vierge ; à Strasbourg, il plane dans le ciel ; et apporte, on ne sait pourquoi, deux couronnes ; à Rouen où, exemple unique à ma connaissance, la Présentation remplit seule tout un tympan de porte (3), ce sont deux petits angelots qui volent au-dessus de l'Enfant-Dieu.

Il faut mentionner à part le type extraordinaire que nous fournit le tympan de Thann : ici, pour éviter sans doute une trop grande ressemblance avec la scène voisine de la Circoncision, l'autel traditionnel a disparu ; Siméon, assis, est entouré d'hommes et de femmes dont l'une, agenouillée, doit être ou la Vierge ou la prophétesse Anne ; respectueusement il tient sur ses genoux le petit Jésus nu que tous contemplent avec vénération.

Bien entendu toutes les observations qui précèdent s'appliquent seulement au sujet traité en bas-relief sur les linteaux (4), les tympans (5), les soubassements (6), les voussures (7) ou les chapiteaux (8). Quand, au contraire, la scène est constituée par les statues en ronde-bosse adossées aux ébrasements (9) ou à la muraille (10), elle se trouve très simplifiée : l'autel est supprimé et les acteurs se réduisent généralement à deux ; la Vierge, qui porte Jésus, et Siméon, qui étend les bras vers lui. Cette disposi-

1. Sur la mosaïque de Ste-Marie Majeure (Ve siècle) les anges précèdent la Vierge et l'Enfant.
2. Voir *fig. 8*.
3. Voir *fig. 18*.
4. La Charité, Clermont-Ferrand, Chartres, Paris, Thann, St-Laurent de Nuremberg, Tolède.
5. Trèves, Rouen, Strasbourg, Bourges, Notre-Dame de Nuremberg, Rue.
6. Bourges, Rampillon. — On peut aussi considérer la paroi de Moissac comme un soubassement très élevé.
7. Le Mans, Worms, Auxerre.
8. Autun, Chartres, Vermenton.
9. Amiens, Laon, Reims.
10. Metz (actuellement sur la face interne du portail).

tion, usitée surtout dans l'Ile-de-France, paraît être spéciale au XIIIe siècle.

Fuite en Égypte. — Massacre des Innocents.

CES deux épisodes forment un ensemble logique, et il est rare que les imagiers les aient séparés. Nous trouvons pourtant quelquefois la Fuite en Égypte représentée seule [1]; du Massacre figuré seul, nous ne connaissons qu'un seul exemple, celui de Notre-Dame de Trèves [1]. Dans le cas ordinaire, quand les deux scènes sont réunies, le Massacre précède quelquefois la Fuite [2]; mais l'ordre inverse, plus conforme à la chronologie, est aussi le plus fréquent : c'est donc celui que nous suivrons.

S. Joseph averti par l'ange. — « Après le départ des Mages, écrit l'évangéliste

Fig. 17. — Ancien jubé de la cathédrale de Chartres (cliché de M. Martin Sabon). Les Mages avertis par l'ange.

S. Matthieu, un ange apparut en songe à Joseph et lui dit : « Levez-vous, prenez l'Enfant et sa Mère, et fuyez en Égypte. » — Ce prologue du voyage, généralement figuré dans les séries des bas-reliefs du XIIe siècle [2], a été passé sous silence par la plupart des imagiers postérieurs, et nous ne le retrouvons plus guère, sur les portes d'église, à partir de cette époque, qu'à la voussure d'Auxerre (fin du XIVe siècle) et au tympan de Tolède.

Malgré la latitude laissée par le texte évangélique, les artistes n'ont pas représenté saint Joseph couché, comme ils l'avaient fait, dans un cas analogue, pour les Mages [3] : sans doute ils ont considéré le lit comme un meuble de luxe, réservé aux princes et aux femmes, et peu convenable à la simplicité du patriarche. Ils nous

1. Vermenton, Moissac, Vouvant, Dol, Rue.
2. Clermont-Ferrand, Arles, Saint-Gilles, le Mans, Moissac, Vermenton. — De même jadis, à l'ancienne porte de Notre-Dame des Pommiers, à Beaucaire.

1. Voir *fig. 19*.
2. Paris, Strasbourg Tolède.
3. Voir ci-dessus.

le montrent simplement assis, tantôt profondément endormi (1), tantôt s'éveillant en sursaut, avec un geste de surprise (2) à la vue de l'ange qui, descendant du ciel, déroule une longue banderole (3) ; exceptionnellement, dans la série des panneaux de marbre de San Zeno à Vérone, S. Joseph est, contrairement au texte sacré, représenté debout, ainsi que l'ange, avec lequel il paraît converser familièrement.

A Auxerre, le sculpteur, selon la tendance générale de son époque, s'évertuait évidemment à chercher l'originalité : il a cru y parvenir, en plaçant la scène, contre toute vraisemblance, en pleine campagne : c'est sous un arbre que l'ange apparaît à S. Joseph. Cette disposition est si bizarre, qu'on pourrait douter de l'identification, si la comparaison avec les groupes voisins n'indiquait nettement ce sujet.

Fuite en Égypte. — S. Joseph, ayant pris l'Enfant et sa Mère, et les ayant placés sur un âne, s'est mis en route, la nuit même : il tire par la bride (4) la monture sur laquelle est assise Marie (5) tenant en ses bras le Nouveau-Né (6), et il porte son modeste bagage noué dans un linge au bout d'un bâton (7) ; quelquefois il suit l'âne et le pousse à coups de houssine (8). Les imagiers allemands ont souvent augmenté le confort du voyage : pour eux, le patriarche est chaussé de grosses bottes (1) et coiffé d'un capuchon (2) ; il s'offre même le luxe d'un porteur de bagages (3), qui suit l'âne ; ce dernier est quelquefois assez bien harnaché : il porte une selle et un tapis de selle (4). — C'est ainsi que le petit cortège traverse la Judée parsemée d'arbres (5), sans hésitation, car souvent un ange le conduit (6).

Parfois aussi ce n'est plus au milieu de la campagne que chemine la Sainte Famille : elle arrive au terme du voyage, et voici déjà devant elle les villes d'Égypte : c'est une porte monumentale entr'ouverte (7), à laquelle sont accolés, comme au hasard, une petite église à clocher roman (8) et divers édifices au sommet desquels se dressent les images de divinités païennes. Au moment où l'Enfant-Dieu franchit le seuil, ces idoles sont précipitées à terre (9) : il semble que les imagiers n'aient pas bien su s'ils devaient représenter les idoles mêmes ou les démons qui les habitent, car on remarque qu'en tombant tête première, ces idoles ont des flexions de corps, comme des êtres animés qui chercheraient à se retenir dans leur chute.

Exceptionnellement, à cette porte de

1. Mimizan, Tolède, Léon.
2. Moissac, Saint-Gilles.
3. Sur laquelle étaient évidemment peintes les paroles placées par saint Matthieu dans la bouche de l'ange.
4. San Zeno de Vérone, Chartres, Poitiers, Paris, Thann, Auxerre. Tolède.
5. Exceptionnellement, à St-Laurent de Nuremberg, la Vierge semble être non pas assise, mais à cheval sur sa monture.
6. Tantôt en maillot (Paris, Worms, Tolède, etc.) ou même nu (Ulm) ; tantôt au contraire déjà grand et vêtu (Moissac, Strasbourg, etc).
7. Pompierre, Chartres, Nuremberg (St-Laurent), Rue, etc.
8. Strasbourg. Dol.

1. Ulm.
2. Thann.
3. Pompierre : c'est encore là un symptôme de l'influence allemande qui se manifeste dans ce portail. En effet, l'iconographie byzantine qui, au XIIe siècle, réagissait fortement sur les œuvres germaniques, prévoit, dans le tableau de la Fuite en Égypte, un jeune serviteur conduisant, en avant du cortège, un âne chargé d'une corbeille de jonc. De même à Léon.
4. Moissac.
5. St-Laurent de Nuremberg. Strasbourg, Thann, Rue, Tolède, etc. — A Arles, l'imagier pour donner à son tableau la couleur locale, nous montre une forêt de palmiers.
6. Pompierre, Arles, Dol, St-Laurent de Nuremberg et sans doute Vouvant (mutilé).
7. Poitiers, Moissac.
8. Moissac (*fig. 14*).
9. Moissac, Amiens.

ville [1] ou devant les saints voyageurs [2] se tient un personnage qui paraît être un soldat : est ce un protecteur suscité par Dieu pour la défense de son Fils ? est-ce un représentant des Pharaons ? nous ne savons. Toujours est-il qu'à Thann ce guerrier énigmatique apparaît deux fois auprès de la Sainte Famille, l'accompagnant à son arrivée et à son départ de la terre d'exil. Peut-être est-ce une déformation de la tradition byzantine que nous avons signalée à Pompierre ? Peut-être encore un souvenir de ce roi Aphrodisios que cite l'Évangile apocryphe de l'Enfance, et que nous voyons, à Ste-Marie Majeure, adorer Jésus sur la route de l'Égypte.

Ce retour d'Egypte en Judée, qu'il semble difficile de ne pas reconnaître sur le tympan de Thann, est unique dans l'iconographie des portes d'église. Les imagiers

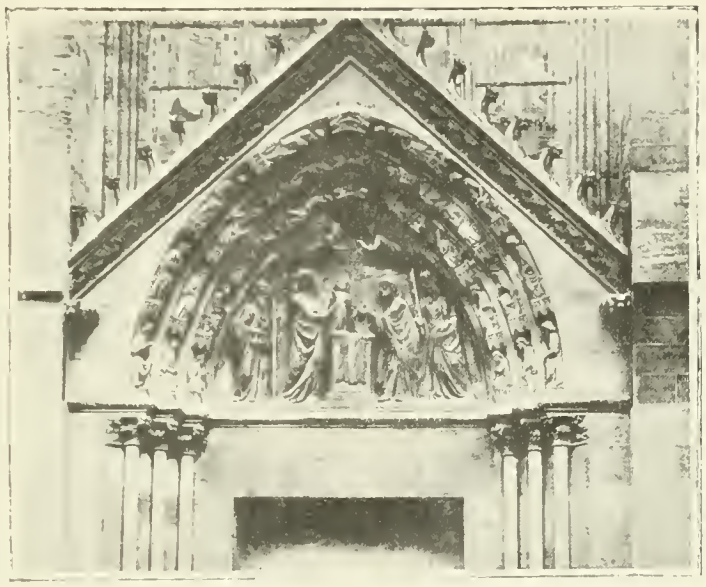


Fig. 18. — Petite porte sud de la cathédrale de Rouen. La Présentation.

laissent d'ordinaire la Sainte Famille à son entrée dans le pays des Pharaons, et reviennent aussitôt à Bethléem nous tracer le tableau des cruautés d'Hérode.

Massacre des Innocents. — Hérode, s'apercevant que sa ruse a été déjouée par les Mages, décide de faire périr tous les enfants mâles de Bethléem âgés de moins de trois ans : sans doute, une résolution si barbare dut être, dans l'âme même de ce prince cruel, précédée d'hésitations que certains imagiers psychologues ont exprimées plus ou moins naïvement. Sur son trône, orné parfois de lions [1], car c'est après tout le trône de David et de Salomon, le roi est assis, pensif et perplexe ; mais le démon lui souffle à l'oreille [2] le dessein fatal : aussi n'hésite t-il plus, et est-ce d'un cœur léger, même avec une désinvolture que sa pose nonchalante [3] traduit

1. Poitiers.
2. Thann.

1. St-Laurent de Nuremberg *(fig. 6)* : un des lions est placé en arrière du trône, et on peut se demander si l'artiste a voulu représenter un ornement sculpté ou un animal vivant.

2. Poitiers (porte nord) : l'auteur de cette sculpture a quelque peu abusé du procédé, en nous montrant deux fois de suite Satan parlant à l'oreille du monarque (voir ci-dessus).

3. Ainsi, à St-Laurent de Nuremberg il croise les jambes l'une sur l'autre *(fig. 6)*.

à merveille, qu'il donne l'ordre du massacre, soit à un serviteur du palais ([1]), soit directement à des soldats couverts de cottes de mailles qui, un large glaive sur l'épaule ([2]), partent aussitôt pour leur funeste expédition.

Mais la plupart des imagiers ont supprimé ces préliminaires et, s'ils nous ont montré Hérode, c'est au milieu même du Massacre, auquel il préside, impassible ([3]), assis sur son trône en vêtements d'apparat ([4]), couronne en tête, sceptre en main([5]). Nous ne connaissons qu'un seul exemple où le monarque ne figure pas dans cette scène : c'est le tympan de Trèves *(fig. 19)* : et cette exclusion n'a évidemment d'autre motif que le manque de place, en raison duquel déjà l'imagier avait dû supprimer le tableau de la Fuite en Égypte.

Quant au Massacre lui-même, les scènes plus ou moins nombreuses ([6]) qui le représentent diffèrent assez peu entre elles. Presque toujours les soldats, casqués et vêtus comme des hommes d'armes du XIIe ou du XIIIe siècle ([7]), sont debout et, d'un geste facile, enlèvent à bras tendu les enfants pour les transpercer sans effort ; à Amiens même (soubassement : voir *fig. 9*, premier médaillon de la rangée supérieure) l'exécuteur, son épée sur l'épaule, semble discuter tranquillement avec une mère qui, douée d'une placidité égale, caresse son nourrisson avant de le livrer ; — plus souvent les malheureuses femmes sont agenouillées ou se traînent sur le sol, essayant vainement de retenir leurs fils : cette disposition produit parfois, comme à Strasbourg, des effets bizarres, les petits martyrs étant tirés en haut par les exécuteurs, en bas par les mères. En somme, malgré ces variantes plus ou moins heureuses, il faut reconnaître que, généralement, ces représentations ont un aspect froid et ordonné qui s'accorde mal avec l'horreur et le désordre naturel d'un tel sujet ; sur quelques portes cependant, notamment à Paris (voir *fig. 7)* les personnages sont mieux groupés, les gestes plus expressifs : les enfants se cramponnent à leurs mères ; sur le sol gisent déjà de petits cadavres, que les soldats foulent aux pieds.

Faut-il signaler aussi que le nombre des figures est très variable ? sept ou huit est le chiffre le plus habituel, mais on en trouve parfois beaucoup plus ([1]), ou au contraire moins : ainsi, à St-Laurent de Nuremberg, nous ne voyons à côté d'Hérode que deux soldats, deux mères et un enfant : ce nombre, la présence du roi sur son trône, l'attitude des deux femmes, ont fait communément regarder cette scène comme représentant le Jugement de Salomon ; mais le contexte, nous voulons dire la proximité de la Fuite en Égypte, indique clairement qu'il s'agit du Massacre des Innocents.

On nous permettra de mentionner un détail singulier, qui n'a été reproduit sur aucun de nos portails occidentaux, mais qui était de pratique courante chez les peintres byzantins chargés de représenter le Mas-

1. Paris *(fig. 7)*.
2. Arles *(fig. 10)*.
3. A Worms, exceptionnellement, nous trouvons Hérode imberbe : le sculpteur a-t-il voulu ainsi faire allusion à un tyran de son temps, ou bien s'agit-il simplement d'une erreur de restauration ?
4. A Ulm, il porte le costume d'un seigneur du XIVe siècle.
5. Worms, Thann, Strasbourg, Ulm, Nuremberg (St-Laurent), etc. A Tolède, c'est une épée nue qui remplace le sceptre. De même à Léon.
6. Quelquefois les imagiers, pour exprimer le nombre des enfants massacrés, ont employé le procédé naïf de multiplier les scènes : ainsi, à la voussure du Mans, six claveaux sont occupés par ce sujet ainsi répété avec des variantes sans intérêt.
7. A Tolède, un des massacreurs a la tête couverte d'un heaume cylindrique fermé, type rarement figuré en sculpture.

1. 9 à Ulm ; 21 au Mans, etc.

sacre: Ste Élisabeth, tenant dans ses bras le petit S. Jean, s'enfuit devant les soldats ; un rocher énorme, qui barre la route, s'entr'ouvre pour lui livrer passage. (Denys, *Manuel.)*

Mort d'Hérode. — Après cet acte barbare, l'Évangile ne parle plus d'Hérode ; mais un de nos imagiers a pensé qu'il ne convenait pas de dépeindre un tel forfait sans en montrer aussitôt le châtiment : à la faveur de l'intention qu'elle révèle, car c'est là une moralité grande et terrible, qu'on ne saurait trop admirer.

voussure du Mans, nous trouvons, après les scènes du Massacre, un sujet étrange : un homme dévoré par les vers. C'est le cruel Hérode, mourant de cette maladie horrible en expiation de son crime. Sans doute l'artiste a commis une erreur historique : le prince qui a péri de la sorte, n'est pas le meurtrier des Innocents, Hérode l'Ancien, mais son petit-fils Hérode Agrippa. Il faut excuser cette confusion en

Fig. 19. — Porte de Notre-Dame de Trèves. Annonce aux bergers. Adoration des Mages. Présentation. Massacre des Innocents.

Jésus à Nazareth et à Jérusalem.

ICI s'arrête le récit sur les portes d'église spécialement consacrées à l'enfance du Sauveur ; c'est seulement dans quelques séries, dont le thème embrasse la vie complète du Christ ou de la Vierge [1], qu'on trouve encore certains épisodes de la jeunesse de Jésus : ainsi à Chartres, à Étampes [1], à Amiens, à Thann, à Rue, à Tolède.

Jésus à Nazareth. — A Thann, nous voyons une scène bien souvent reproduite, et même défigurée, dans l'imagerie populaire moderne, mais peut-être unique dans la statuaire des portes du moyen âge : dans l'atelier de Nazareth, S. Joseph, artisan à longue barbe, manie un lourd marteau :

1. A Thann.

1. L'interprétation du chapiteau d'Étampes (Jésus parmi les docteurs) n'est pas absolument certaine.

devant lui, le petit Jésus et son cousin Jean Baptiste jouent sous les regards attendris de leurs mères agenouillées. — Plus loin, le patriarche se repose en contemplant l'Enfant Divin sur les genoux de Marie.

Jésus parmi les docteurs. — Cette scène, dont l'application eût semblé si naturelle à l'époque des hérésies et des disputes scholastiques, n'a été cependant, elle aussi, reproduite qu'à titre exceptionnel par les imagiers. Sur les chapiteaux de Chartres, elle est particulièrement détaillée : voici

Fig. 20. — Tympan de la porte de la chapelle de Rue. *En bas :* Présentation, Fuite en Égypte, Jésus parmi les docteurs. Le chemin de la croix. *En haut :* Mort, déposition et ensevelissement de Jésus. *Voussure :* la Passion (cliché de M. Martin Sabon).

d'abord Marie et Joseph qui reviennent de Jérusalem. Jésus s'attarde en arrière, prêt à retourner vers le temple; — puis le voici, assis sur un siège élevé, au milieu des vieillards qui l'écoutent avec ravissement ; enfin, Marie et Joseph, l'ayant retrouvé, regagnent avec lui Nazareth. De même les médaillons d'Amiens séparent les deux scènes de la prédication dans le temple et du retour. Mais le plus souvent les imagiers ont synthétisé les deux épisodes, et cela parfois avec beaucoup d'art, comme à Thann : c'est au moment même où les docteurs de la loi sont suspendus aux lèvres de Jésus, que surviennent Marie et Joseph, pleins de surprise et d'admiration à ce

spectacle [1]. La voussure d'Abbeville traite le sujet à peu près de même. En général, on le voit, tout l'intérêt de la scène réside dans l'attitude de l'Enfant divin, ou de Marie et de Joseph, le groupe des docteurs constitue un ensemble sans grande expression. Aussi nous permettrons-nous de signaler, en raison de sa disposition exceptionnelle, un diptyque du Ve siècle, conservé à Milan, où un des docteurs, converti par l'enseignement de Jésus, jette à terre le livre dans lequel il avait jusqu'alors puisé une fausse sagesse.

La disposition imaginée par le sculpteur de Rue (voir *fig. 20*) est moins naïve, mais peut-être plus artistique encore. Les parents, ayant perdu Jésus, sont revenus sur leurs pas et approchent du temple ; la Vierge baisse tristement la tête ; Joseph, appuyé sur son bâton de voyage, la conduit et s'efforce de la consoler. Et voici que dans le bâtiment du temple, où ils arrivent, on aperçoit, à travers une élégante colonnade, l'Enfant assis au milieu des docteurs, et les enseignant. — Mais la recherche d'une telle composition, et plus encore le style architectural du temple, montrent que déjà nous touchons à la Renaissance. Aller au delà de cette limite extrême serait sortir du cadre que nous nous sommes imposé [1].

G. Sanoner.
Paris.

(A suivre.)

1. De même à Tolède.

1. Depuis la publication de mon précédent article, il m'a été donné d'examiner la porte de l'Horloge de la cathédrale de Tolède (XIVe s.) ; j'y ai trouvé une Adoration des bergers fort intéressante. Il est de mon devoir de signaler cette exception à un principe que j'avais cru pouvoir formuler d'une façon absolue.

L'Art chrétien monumental [1].

III. ÉVOLUTION DE LA BASILIQUE LATINE EN GAULE.

Sous les rois de la première race on assiste en Gaule à une transformation progressive de la basilique latine. Elle se produit sous l'impulsion puissante de l'organisation monacale due à saint Benoît et à son Ordre, et sous l'influence de la liturgie. Saint Benoît promulgua sa règle en 528 et vers la fin du VIIIe siècle elle était devenue générale dans tout l'empire de Charlemagne. Les moines bénédictins devinrent les défricheurs de toutes les contrées où ils s'établirent et les fondateurs de nombreux centres de civilisation.

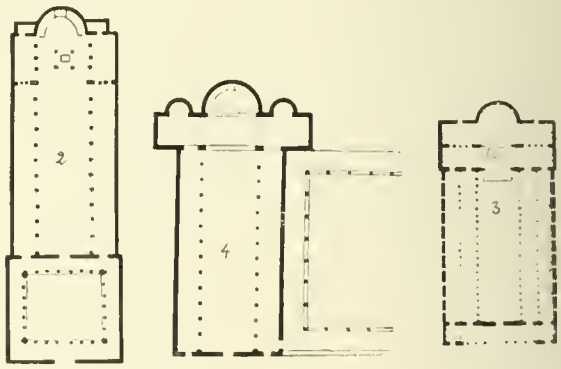
L'unité catholique ne régna d'abord que dans les questions de dogme et de foi, et la liturgie fut dans le principe laissée à la discrétion des évêques : de là une grande variété dans le cérémonial et par suite dans le dispositif des temples, surtout en Gaule.

Toutefois les églises des époques successives reproduisent des types généraux qui se transforment d'une manière sensible et donnent lieu à une véritable évolution assez facile à suivre. Les modifications qui en résultèrent dans le plan et dans l'élévation des basiliques chrétiennes furent introduites entre le règne des derniers empereurs romains et l'avènement de la race carolingienne. On peut qualifier cette évolution de mérovingienne.

Nous devons prévenir le lecteur, que l'exposé que nous allons donner d'après divers auteurs, notamment d'après J. Quicherat, de la forme et des transformations de la basilique de la Gaule, s'appuie sur des conjectures et sur des textes, mais sur aucun monument original ; il ne reste plus actuellement une basilique latine entière debout ni en France ni dans les pays du Nord. De plus, les formes successives que nous indiquerons dans l'ordre rationnel de leur développement ne se sont, en réalité, pas toujours suivies dans l'ordre chronologique [1].

Transept. — Notons d'abord qu'une pièce transversale avait été quelquefois ajoutée aux antiques basiliques judiciaires, soit à l'entrée pour faciliter le dégagement, soit devant l'hémicycle pour éloigner le prétoire du bruit.

Rappelons ensuite les changements opérés en Italie. Parfois, dans les basiliques de Rome, le sanctuaire, outre l'abside, comprenait une ou deux travées de la nef; ces travées étaient séparées par un degré et une grille au droit des chancels. On en vint à reconstituer le transept et à établir entre



Plans de la basilique païenne appropriée au culte chrétien.

ces deux parties un mur percé d'arcades. L'arcade centrale s'appela *arcus maximus* ou *arc triomphal ;* les autres, *arcus minores.* L'autel se dressait entre le grand arc et l'abside. La partie transversale aux nefs,

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1905, pp. 174, 223, 311.

1. V. *Encyclopédie d'arch.*, t. I, p. 426.

prit bientôt de l'importance, et fut couverte par des combles portant sur des entraits perpendiculaires à ceux des nefs. De là naquit le *transept* des églises, qui sépara plus complètement le sanctuaire de l'espace occupé par les fidèles. Les basiliques paraissent avoir eu un transept dès le IVe siècle.

Bientôt les *bras* du transept firent saillie sur les ailes et dessinèrent un *tau*. Une conséquence résulta du prolongement des bras du transept, et de l'établissement d'un *transept saillant:* ce fut l'usage de petites absides s'ouvrant sur le transept aux deux côtés de l'hémicycle central. Elles eurent sans doute à l'origine la destination de sacristies et d'offranderie *(oblatorium)*, mais on ne tarda pas à y placer des autels accessoires. Cette transformation était accomplie dès le Ve siècle.

Triples absides. — Dès la première moitié du VIe siècle, il y eut des basiliques que l'on disait établies en trois membres, leurs trois parties, nef et bas-côtés, étant considérées comme autant d'églises, avec chacune leur patron particulier (1). Les absides latérales étaient plus petites que celle du milieu et s'appelaient *absidioles*.

Tour lanterne. — Il se fit tout d'abord en Gaule un changement important dans le transept. La croisée, qui était l'emplacement de l'autel, fut surmontée d'une tour, qui dominait le comble. La description d'une tour de ce genre se rencontre dans Fortunat, et Grégoire de Tours parle de la tour de la basilique de Narbonne, élevée vers l'an 500. Cet usage des tours centrales, devenu si général en Occident et encore en vigueur aujourd'hui, remonte, selon J. Quicherat, à la fin du Ve siècle.

Cette tour eut pour appuis des arcs bandés à travers le transept, dans les deux sens, savoir, l'*arc triomphal*, l'arc de l'entrée de l'abside et des arcs latéraux. Ceux-ci portèrent des murs qui divisèrent désormais le transept en trois parties, savoir la partie centrale, nommée *altarium* dans la liturgie et formant ce qu'on a appelé depuis en architecture *la croisée* du transept, et les deux autres nommées *croisillons* (1).

Cette *tour lanterne* est une innovation de la plus grande importance. Sa première origine, dit Ruprich-Robert, ne peut être latine, car les murs des premières basiliques latines, beaucoup trop faibles pour recevoir une construction quelconque, n'en avaient pas. Mais on trouvait une disposition analogue dans certaines basiliques de Constantinople, ainsi que dans l'église de Bethléem (2) et dans maintes églises de l'Asie-Mineure. Plusieurs auteurs, nous l'avons dit, notamment feu L. Courajod, estiment que la basilique de Gaule ne fut pas un produit exclusif de la tradition latine, mais qu'elle a dû être influencée par l'art byzantin. L. Courajod admet avec Quicherat, Albert Lenoir et M. de Voguë, que l'influence gréco-orientale se fit sentir sur la basilique gauloise, et que c'est le point de départ d'une allure nouvelle imprimée par la ligne verticale propre à l'architecture française (3).

Coupe du chevet de la basilique de Tours (d'après J. Quicherat). (Tour lanterne.)

Si nous considérons maintenant une coupe verticale dans le sens longitudinal, elle traversera

1. Quicherat, *Mélanges*, p. 409.

1. V. Quicherat, *Mélanges d'archéologie*, t. II, p. 45.
2. Id., *ibid.*, t. I, p. 408.
3. V. A. Marignan, *Louis Courajod*, p. 93.

désormais deux pans de mur au transept; dans l'un s'ouvre l'abside, dans l'autre l'arc triomphal ; entre les deux se projette un des arcs latéraux soutenant la tour, et derrière s'aperçoivent les fenêtres du fond du transept.

La tour, carrée, s'élève au-dessus de ces arcs ; elle est percée de fenêtres sur ses faces, et couverte en pavillon, ou bien un amortissement la fait passer de la forme carrée du transept à une section octogonale ou ronde (1).

L'église de Bourse en Artois garde une abside et une tour lanterne attribuées à l'époque carolingienne.

Caroles. — Plus tard, pour recevoir la multitude des fidèles et leur permettre de circuler autour du tombeau de saint qu'abritait l'abside, on prit le parti d'établir une galerie ronde au pourtour de l'abside et d'ajourer celle-ci par des arcades. Cette galerie, nommée *carole*, fut la continuation des bas-côtés des nefs, et forma un *déambulatoire* auquel on avait accès au travers du transept.

A quelle époque apparut ce déambulatoire ? C'est une question présentement controversée. Un déambulatoire doit avoir existé à La Couture du Mans (995), à Saint-Étienne de Vérone (Xe), à la cathédrale de Clermont. Selon M. Enlart (2) le déambulatoire n'est autre chose que l'application à la demi-rotonde des absides, de la disposition usitée dès le début de l'architecture chrétienne dans les rotondes à collatéraux (1).

6

A la vérité, il est très douteux que le déambulatoire soit une particularité propre à la Gaule, ainsi que le croyait J. Quicherat. D'après M. J.-B. de Rossi la basilique de Sainte-Marie Majeure, fondée vers 360 et renouvelée de 432 à 440, celle de Saint-Georges construite à Naples vers 400, et celle de Saint-Jacques le Majeur de la même ville, datant du VIe siècle, offraient un déambulatoire autour de l'abside ; leurs arcades reposaient sur des colonnes (2).

Quoi qu'il en soit, l'existence du collatéral sera désormais le trait caractéristique des églises d'Occident, et tout particulièrement des Gaules.

Jusqu'ici les basiliques avaient présenté

1. Un dessin exécuté au XIIe siècle, d'après une église mérovingienne, nous représente la tour surmontée d'un campanile rond à trois étages en bois, éclairé de fenêtres à chaque étage. V. A. Lenoir, *Architecture monacale*, t. I.

2. Enlart, *ouv. cité*, p. 47.

1. La discussion s'est concentrée autour des vestiges récemment fouillés de la basilique de Saint-Martin à Tours.

J. Quicherat (1) avait admis que le déambulatoire existait dans la basilique primitive, élevée au Ve siècle par saint Perpet. M. Ratel (2) et Mgr Chevalier (3) croient pouvoir l'affirmer après lui, selon l'étude qu'ils ont faite des fondements des nombreuses basiliques qui se sont superposées sur le même fondement.

M. R. de Lasteyrie (4) conteste leurs conclusions et prétend que l'abside de Tours comportant non seulement une galerie collatérale au chœur, mais encore cinq absidioles percées dans les murs extérieurs de celle-ci, ne saurait remonter plus haut que l'époque carolingienne.

Cependant Mgr Chevalier, dans un mémoire qu'a publié *L'ami des monuments* (5), maintient que les caroles, et même les absidioles du chevet remonteraient au Ve siècle.

Du reste beaucoup d'églises latines étaient dépourvues de caroles, lesquelles étaient surtout motivées dans des centres de pèlerinages ayant pour but la visite d'un tombeau d'un saint très vénéré, inhumé.

1. *Mélanges archéologiques*, par J. Quicherat, voir *Revue de l'Art chrétien*, 1892, p. 156.

2. *La basilique de St-Martin à Tours*, par M. Ratel (ma bibl.).

3. *Les fouilles de St-Martin de Tours*, par Mgr Chevalier, Tours, Péricat, 1888.

4. *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, séance du 6 février 1891. *Mém.*, t. XXXIV, 1e partie. *L'église de St-Martin de Tours*, par R. de Lasteyrie, Paris, Klincksieck, 1891.

5. V. les trois livraisons de 1892, p. 202.

2. G. B. de Rossi, *Musaici cristiani delle chiese de Roma*, Rome, Spithover, 1882. Texte italien avec traduction française.

— *Bull. di archeol. cristiana*, 1881-1882.

— *L'abside di S. Giorgo Maggiore in Napoli*, Naples, Giannini, 1881.

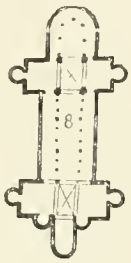
L'ami des monuments, 1892, n. 32, p. 201.

ce caractère presque exclusif, de ne permettre aucune circulation possible autour de l'abside ni, par suite, à l'intérieur du vaisseau. Un déambulatoire n'entre pas généralement dans la conception de la basilique romaine, non plus que dans celle de la basilique germanique ([1]).

Absidioles rayonnantes du chevet. — Il ne paraît pas probable que la basilique de Saint-Martin à Tours ait eu cinq absidioles à son déambulatoire avant l'époque romane ; mais pareilles absides paraissent avoir existé au Mans, à Clermont, à Vérone, dès le Xe siècle.

Chœur. — Dans le but de multiplier les autels au-dessus des corps saints, une place fut interposée, nous l'avons vu, entre la croisée du transept et l'abside, désormais éclairée par des fenêtres. Ainsi se produisit l'introduction du *chœur*. Il donna place non seulement à trois ou à plusieurs autels, mais encore à un nombreux clergé auquel n'avait pu suffire le *presbyterium* de la basilique primitive. Le clergé prit place sur les côtés du sanctuaire augmenté du chœur, et l'on admit même dans cette partie l'ancien *chorus psalterium;* ce sont même les chantres qui donnèrent son nom à cet emplacement. Le chœur (chorus) est cité pour la première fois dans la chronique de Saint-Riquier à propos d'une église construite à la fin du VIIIe siècle par Angilbert. Au IXe siècle la présence du chœur dans les églises est à peu près constante. Le chœur donne un développement appréciable de la branche supérieure de la croix que dessine en plan, l'édifice, et l'on voit la forme du *tau* faire place à celle de la *croix latine.*

Contre-abside. — Jusqu'ici la façade était percée de trois portes et surmontée d'un fronton. Dès la fin de la période mérovingienne et sous la dynastie suivante, on rencontre parfois deux portes latérales et au milieu une *contre-abside*, qui n'empêche pas l'atrium de se maintenir devant la façade occidentale. A l'abbaye de Saint-Gall la basilique avait ainsi une abside à l'Ouest, et l'atrium, d'après les vieux plans qu'on conserve, entoure celle-ci ; le narthex même la contourne. Plusieurs églises romanes gardent des vestiges de cette curieuse disposition ([1]).



Nous reviendrons en traitant de l'architecture romane sur ce double chœur, qui peut avoir eu parfois pour raison de séparer les offices canoniaux de ceux des fidèles ([2]).

Double transept. — L'abside étant doublée, le transept le fut parfois aussi, comme dans maintes églises romanes ainsi qu'à l'abbaye de Saint-Riquier, bâtie sous Charlemagne. Quelquefois même, pour assimiler la partie occidentale à la partie orientale, on a également élevé une tour sur la croisée du transept d'Orient.

Nous sommes parvenus au VIIIe siècle. A cette époque toute distinction a disparu dans l'église entre les catéchumènes, les pénitents et les fidèles. L'assistance a envahi la grande nef. Les deux sexes occupent encore deux places distinctes, les hommes le côté de l'évangile, les femmes le côté de l'épître ; ils ne sont plus séparés que par une allée centrale offrant un passage pour le clergé.

1. D. Cattois, *Revue gén. de l'arch. et des travaux publics*, 1876, p. 50.

1. V. *Ann. de la Soc. arch. de Bruxelles*, 1890, p. 270 et suiv.
2. V. *Ann. arch. de Didron*, t. IV, p. 240.

La plupart de ces transformations se trouvaient accomplies à l'époque de Charlemagne, de sorte que l'on trouvait, dès l'époque mérovingienne, les dispositions diverses que voici :

1° des	basiliques de la forme de la	*basilique civile antique.*
2°	»	avec *arc triomphal.*
3°	»	avec *transept sans saillie.*
4°	»	avec *transept saillant.*
5°	»	avec *absidioles.*
6°	»	avec *tour sur la croisée.*
7°	»	avec *caroles.*
8°	»	avec *double abside.*
9°	»	avec *double abside* et *double transepte*
10°	»	en *croix latine*, avec *chœur.*

Voûtement du chœur et des bras du transept. — Le mode latin offrait un inconvénient grave. En cas d'incendie l'église entière pouvait périr en quelques instants ; si le feu atteignait les poutres du comble, leur effondrement entraînait l'écroulement des murs. Or, rien n'était plus fréquent alors, que les incendies accidentels, sans compter ceux qu'allumèrent les invasions normandes.

Mais le pays une fois délivré de ces invasions, on songea à faire cesser le *péril des églises* surtout au-dessus du sanctuaire. Certains textes indiquent que la plupart des églises construites après les incursions barbares furent voûtées au moins au-dessus des autels principaux. Le chœur, encore peu élevé, fut généralement voûté, et souvent aussi le transept. Il était relativement facile d'assurer la stabilité des voûtes sur cette partie, dont les murs étaient soutenus latéralement par les petites nefs et les bas-côtés du chœur.

Mais les architectes, après avoir voûté le chœur et parfois le transept, échouèrent dans l'œuvre colossale du voûtement des nefs et de l'église dans toute son étendue. Ils ne savaient comment s'y prendre à cause de la grande hauteur des murs.

Les traditions de l'antiquité ne leur apprenaient rien à cet égard, si ce n'est que les Romains s'étaient gardés de voûter leurs nefs posées sur des colonnades très hautes, et percées latéralement de jours. Cependant ils firent de sérieux efforts dans ce but. De tous côtés à la fois, à partir du règne de Louis le Débonnaire (✠ 840), on vit des églises construites dans un mode nouveau d'architecture, dû à la préoccupation de couvrir de pierre l'édifice tout entier. Mais on ne parvint pas à tenir longtemps debout les églises construites alors [1].

Vie monastique. — Les premiers monastères furent fondés vers 357 par saint Basile, évêque de Césarée. Au commencement du VIe siècle, saint Benoît composa la règle des moines occidentaux et fonda au Mont-Cassin le prototype des abbayes. La distribution des parties essentielles, telle que la montre le plan de l'abbaye de Saint-Gall, est restée celle de toutes les abbayes du moyen âge.

Les bâtiments claustraux que saint Benoît et ses disciples élevèrent en Italie au Ve siècle étaient construits sur le modèle des maisons romaines et présentaient comme ces dernières, au dehors, des murs aveugles, et à l'intérieur, un *atrium* sans doute plus vaste que celui des maisons, mais bordé également de portiques sur lesquels s'ouvraient les demeures des moines ; sur un des côtés du carré s'élevait l'église.

Ce mode de construction est devenu le type commun de tous les locaux conventuels élevés depuis. L'église occupe, en Italie, le côté méridional du carré, dans nos pays le côté septentrional, de manière à abriter le cloître d'une part contre les ardeurs du soleil, d'autre part contre les frimas du Nord.

1. V. J. Quicherat, cours manuscrit, et *Mél. d'archéologie*, p. 123.

Durant la période qui s'étend du VIe au IXe siècle il n'était pas facile aux moines de pourvoir à leurs besoins. On rencontrait peu de grands marchés et peu d'ouvriers. Toutes les ressources durent être concentrées dans les couvents, qui possédèrent par suite ateliers, greniers, étables, écuries, logements pour serfs, etc.

En outre tous les monastères fondés par les premiers rois de la seconde race devaient l'hébergement aux envoyés royaux, qui arrivaient avec grand cortège de serviteurs et de chevaux, de chars, etc. Ils devaient aussi, en vertu de leurs règles, le gîte aux pèlerins.

Pour tous ces services, il fallait un nombreux personnel. De ces différentes circonstances résultèrent des changements nouveaux dans la construction monastique, et par suite aussi dans la basilique séculière.

Cloîtres chapitraux. — Chrodegand, évêque de Metz (763), astreignit le clergé des cathédrales à une véritable règle monastique et institua les communautés de *chanoines*, menant une vie commune près de l'église.

Les chanoines élevèrent leur demeure en bordure d'un cloître, aux côtés des collégiales.

A l'instar des religieux ils réunirent dans le même enclos leurs fournisseurs et leurs services matériels, si bien que les cathédrales de l'époque furent accompagnées de bâtiments pareils à de véritables monastères de moines.

Déplacement de l'atrium. — Une des premières conséquences de cet état de choses fut le déplacement de l'*atrium*, qui, dès lors, ne servit plus au public, mais seulement aux religieux.

Devant la façade principale, à la place ancienne de l'atrium de la basilique, on maintint un espace plus petit servant de *cimetière* et qui, dans bien des lieux, est encore aujourd'hui nommé l'*âtre* par le peuple, tandis que le véritable atrium est transporté au flanc de la basilique et devient le cloître.

Le cloître forme une sorte de péristyle carré. D'un côté il est bordé par la *salle capitulaire ;* de l'autre, par le *réfectoire ;* du troisième côté, par les celliers ; les dortoirs sont établis à l'étage.

Les approvisionnements et dépendances étaient placés dans des édifices annexes en dehors du cloître. L'évêque ou l'abbé, dispensé de la vie commune, occupait un quartier séparé, accompagné des appartements destinés à loger les hôtes et les pèlerins. Ces dernières habitations étaient elles-mêmes souvent disposées autour d'un autre *quadriportique*.

Tours et clochers. — A partir du Ve siècle on avait, en Italie, flanqué le corps de quelques basiliques d'une ou de deux tours, témoin une basilique représentée dans un panneau de la porte de Sainte-Sabine [1]. Mais une innovation de l'époque carolingienne fut l'introduction de *clochers*, lorsqu'on commença à se servir de grosses cloches.

Les chrétiens usèrent d'abord de *clochettes (nola)*, provenant de la ville de Nola en Campanie, d'ou le nom de *campane* donné aux cloches et de campanile aux tours. Dès le VIe siècle ils avaient augmenté les dimensions de leurs cloches ; bientôt, dès le règne de Pepin le Bref, elles furent faites non plus en fer battu mais en bronze fondu. On les plaça d'abord dans une arcade ou plusieurs au-dessus de la façade comme on le voit encore dans bien des églises romanes du Midi (disposition dite en *peigne*), mais bientôt, à cause de leur grand volume, on dut les pendre dans des tours.

1. V. Peraté, *ouv. cité*, p. 175.

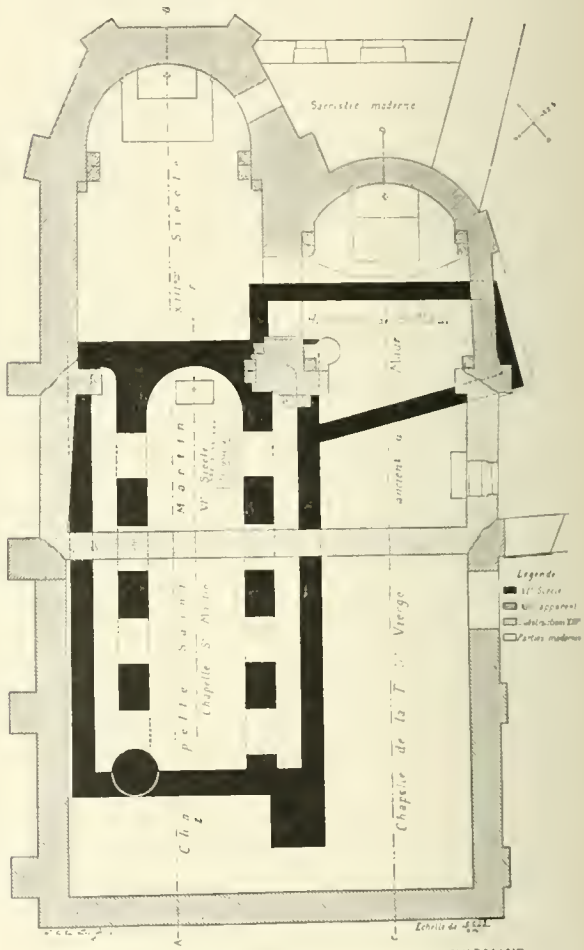
Les clochers les plus anciens sont ceux de Vérone, de Saint-Vital et de Saint-Apollinaire (in Classe) à Ravenne, de Saint-Laurent de Milan (1). En Gaule on éleva d'abord des petites tours rondes, comme on en voit dans les vues conservées de Saint-Gall (820) et de Saint-Riquier ; elles firent bientôt place à des tours carrées.

L'emplacement du clocher était variable. Souvent élevé à l'écart, il était parfois aussi contigu à l'église et plus tard il fut adhérent à ses murs ; souvent il s'élevait à la façade où dans l'encoignure du transept.

IV. — ÉPOQUE MÉROVINGIENNE.

Après la bataille de Tolbiac (496), Clovis fonde la dynastie mérovingienne et assure une nouvelle prospérité au culte chrétien. Les églises s'élèvent nombreuses et riches. Les constructions faites par saint Firmin (✠553) en Provence passaient pour merveilleuses aux yeux des écrivains du IXe siècle ; son église de Saint-Julien, Saint-André et Saint-Jean-Baptiste était bâtie, selon l'expression du temps, « *opere miro...* » (2). Malheureusement presque rien ne reste debout de ces constructions dont beaucoup étaient en bois et qui furent plus tard la proie des Barbares.

On range parmi les vestiges mérovingiens l'abside de la cathédrale de Vaison, les murs latéraux de Saint-Pierre de Vienne et de Saint-Servais de Maestricht, une partie de l'église de Courcôme, une portion du transept de Saint-Philibert de Grandlieu, quelques substructions de la cathédrale de Chartres et l'église de Vertou, ainsi que des vestiges d'une basilique relevés sous l'église Saint-Similien de Nantes. Le P. de la Croix a retrouvé une absidiole de la cathédrale mérovingienne de Poitiers et les vestiges d'une basilique mérovingienne, la basilique latine de Saint-Maur de Glanfeuil. Odon de Glanfeuil, abbé de Saint-Maur, dans une chronique écrite au VIe siècle, indique d'une manière



CHAPELLE SAINT-MARTIN ET HABITATION DE SAINT MAUR

précise l'existence de quatre oratoires dans l'abbaye dédiée en 1036. D'après son texte, le P. de la Croix a été assez heureux d'en retrouver les substructions assises sur celles d'une villa romaine. Nous avons ici un spécimen du genre, très petit, il est vrai (il mesure à peine douze mètres sur sept mètres hors œuvre). Nous reproduisons le

1. V. Dartein, *Étude de l'architecture lombarde*, t. I, p. 46.

2. V. L. Rochetin. *Les premiers siècles du christianisme à Uzès*, p. 254. *Mém. de l'Acad. de Vaucluse*, 1898, p. 209.

plan de la chapelle de Saint-Maur avec la cellule que le Saint a habitée (1).

Catacombes. — Nous citerons quelques spécimens de l'époque, et en particulier des constructions souterraines que le temps a épargnées. Il faut signaler surtout les souterrains existant dans le sol où s'est élevée l'église de Saint-Victor de Marseille, et qui constituent de véritables catacombes ; ils semblent remonter au IVe siècle (2) et rappellent en petit les catacombes de Rome.

Paris eut aussi ses catacombes (3), ainsi que quelques autres villes de la Gaule et de l'Afrique.

Cryptes. — Des cryptes accompagnaient maintes basiliques latines à partir du VIe siècle. Saint Grégoire en cite jusque onze dans son *Livre des miracles.*

L'autel majeur était établi au-dessus du tombeau des martyrs ou de *la confession*, ou bien il s'y trouvait adossé. On plaça souvent le tombeau dans une excavation, ou crypte, à laquelle on accédait par un double escalier ; les fidèles défilaient autour du sarcophage descendant par l'un des escaliers, remontant par l'autre ; ils contemplaient le tombeau à travers des fénestrelles *(fenestella)* percées dans les murs de la confession.

Une des plus anciennes cryptes de France est celle de Jouarre (4); la chapelle de Saint-Paul paraît dater du VIe siècle ; elle est couverte d'une voûte d'arêtes romaine portée par des chapiteaux corinthiens.

M. L. Maître considère la petite crypte de Saint-Andoche à Saulieu comme antérieure même à l'époque mérovingienne (1). Il attribue au IVe siècle la crypte de Saint-Pottin à Lyon, qui était en croix grecque à trois absidioles en trèfle (2) M. l'abbé Schmeitz attribue au IVe siècle la crypte orientale et Saint-Servais de Maestricht, tandis que celle de l'Ouest seront l'œuvre d'Éginard. La crypte de Saint-Léger et Saint-Maixent date de 648 (3).

Citons encore les cryptes de Saint-Euchaire à l'église de Saint-Mathias de Trèves, de Saint-Martial à Limoges, de Saint-Mellon à Rouen, de Saint-Julien au Mans ; celles de Sainte-Radegonde à Poitiers, de Saint-Germain, de Saint-Fort et de Saint-Seurin à Bordeaux, de Saint-Irénée et de Sainte-Blandine à Lyon sont fort anciennes, au moins antérieures à l'an mille (4). La crypte de Saint-Ursmer à Lobbes, établie au VIIIe siècle, a des colonnes et des voûtes plus récentes.

M. L. Maître fait remonter la petite crypte de Sainte-Blandine d'Ainay à Lyon aussi haut que la basilique de Saint-Irénée, c'est-à-dire au moins au Ve siècle. La partie inférieure de cette vénérable église (5) paraît garder maint élément primitif.

Une des cryptes les plus remarquables par leur antiquité et par la disposition est celle de Saint-Seurin de Bordeaux (6), objet d'une étude approfondie de la part de

1. On voit sur les bâtiments actuels l'oiseau à bec crochu qui se retrouve à Charnay, dans les manuscrits mérovingiens, sur les bijoux des Goths, dans l'île de Gotland, etc... ainsi que le chapiteau renversé décoré de ce que Viollet-le-Duc appelait les fleurs de lotus.

2. V. L. Maître, *Les Catacombes de la Gaule chrétienne (Revue de l'Art chrétien)*, 1902, p. 278.

V. P. C. de la Croix. *Fouilles archéologiques de l'abbaye de St-Maur de Glanfeuil.* Paris, Picard, 1899. — V. L. Courajod. *Les Leçons professées au Louvre*, p. 491. (Paris, Picard, 1899.)

3. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, p. 288.

4. V. Gailhabaud, *L'architecture du Ve siècle*, t. I. — V. Lechevalier Chevignard, *Le style français*, Paris, Lecomte, 1893. V. Rethoré. — *Les cryptes de Jouarre*, 1862.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 284.

2. *Ibid.*, année 1902, p. 451.

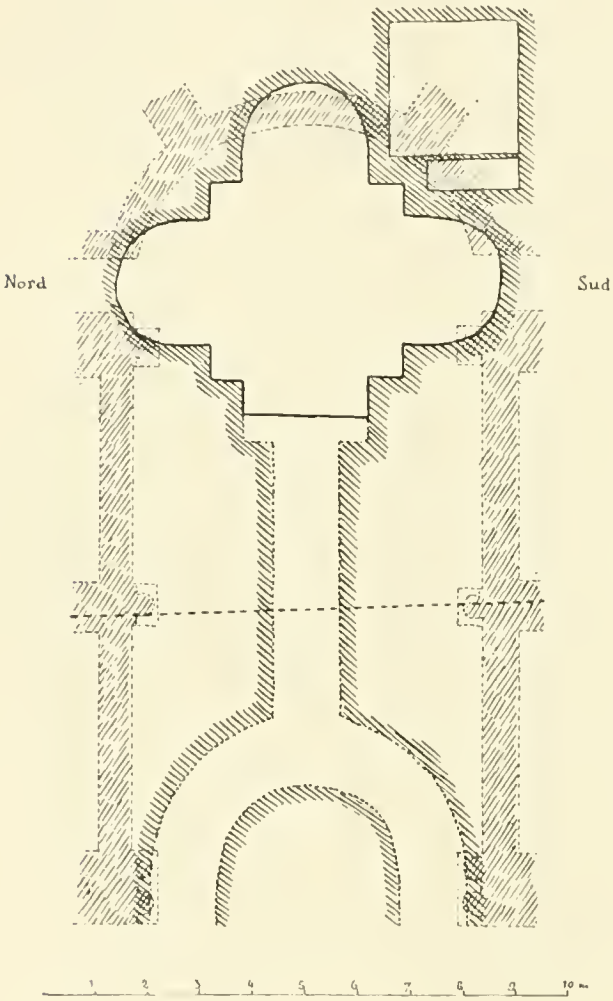
3. V. J. Berthelé, *Recherches sur l'art en Poitou*, pp. 1 à 20 et *Revue poitevine et saintongeaise*, 1893, p. 108.

4. Celle de Bordeaux, antérieure au IXe siècle. (V. *Congrès des Sociétés savantes*, 1903.)

5. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1903, p. 96 et suiv.

6. V. Maître, *Revue de l'Art chrétien*, 1903, p. 459.

M. Maître, qui y a reconnu un monument mérovingien soudé à une abside gallo-romaine. Elle offre des dispositions typiques, un double escalier latéral, une triple abside profonde, avec, au milieu, la Confession ou cénotaphe de Saint-Fort.



Lyon. — Église de Saint-Nizier, crypte de Saint-Pothin et ses annexes (d'après le dessin de STEVART).

Sanctuaires trifoliés. — De Rossi a signalé en Italie des basiliques trichores, c'est-à-dire dont le chevet offre en plan une forme *trifoliée* (1).

Une série de petits monuments mérovingiens, offrant un plan analogue, semblent étrangers à la forme basilicale et inspirés plutôt de la forme syrienne. Tels sont, notamment, le baptistère de Poitiers et l'hypogée des Dunes découvert dans cette ville par le P. de la Croix, la crypte de Saint-Laurent de Grenoble, la crypte de Saint-Léger à Saint-Maixent et celle de Saint-Pothin (1) à Saint-Nizier de Lyon. Nous reproduisons cette dernière d'après M. Maître (2).

Les édifices dont il s'agit offrent le plan en croix grecque, et dans les premiers, il y a trois absidioles.

La prétendue crypte de Saint-Laurent de Grenoble (3) pourrait bien avoir été primitivement un petit oratoire isolé, non enterré ; le type est emprunté aux chapelles des catacombes de Rome. Son plan est identique à celui des chapelles de Saint-Sixte et de Saint-Soter aux catacombes. Toutefois elle se rapproche aussi de la crypte de Venasque (Vaucluse) (4), au plan quatrifolié; feu Courajod (5) a signalé sa ressemblance avec la chapelle de Valpolicella près de Vérone. Elle offre des voûtes d'arêtes à la romaine, petites et rudimentaires. A en juger par la décoration des chapiteaux, M. Raymond (6) l'attribue au VIe siècle. Ses quatre absides, ses vingt

1. Il en existe encore deux petites à Rome, sur l'aire du cimetière de Callixte, datant du milieu du VIIe siècle. Telles sont les chapelles à absides trifoliées de Saint-Sixte et de Saint-Soter (VIe siècle), ainsi que celle de Sainte-Symphorose à Rome, et celle de Saint-Satyre à Milan auxquelles on peut ajouter celles d'Algérie et de Tunisie signalées par M. Gsell. (V. de Rossi, *Roma sotterranea*, III, pp. 457-472).

1. V. W. J. Berthelé, *Recherches sur les arts en Poitou*, pp. 1 à 20. — *Revue poitev. et saintongeaise*, 1892, p. 108.

2. V. Maître, *Revue de l'architecture*, 1902, p. 451.

3. M. Reymond. *La chapelle de Saint-Laurent à Grenoble*. Paris, 1896.

4. V. M. Labande. *Le baptistère de Venasque*. Paris, Comp. nat. 1905. V. *Comité de travaux historiques*, *Bull archéol*, 2e liv., 1904.

5. V. A. Marignan, *Louis Courajod*, p. 93.

6. V. MM. Raymond et Géraud, *Comité des travaux historiques*, *Bulletin archéologique*, année 1893, 1er numéro.

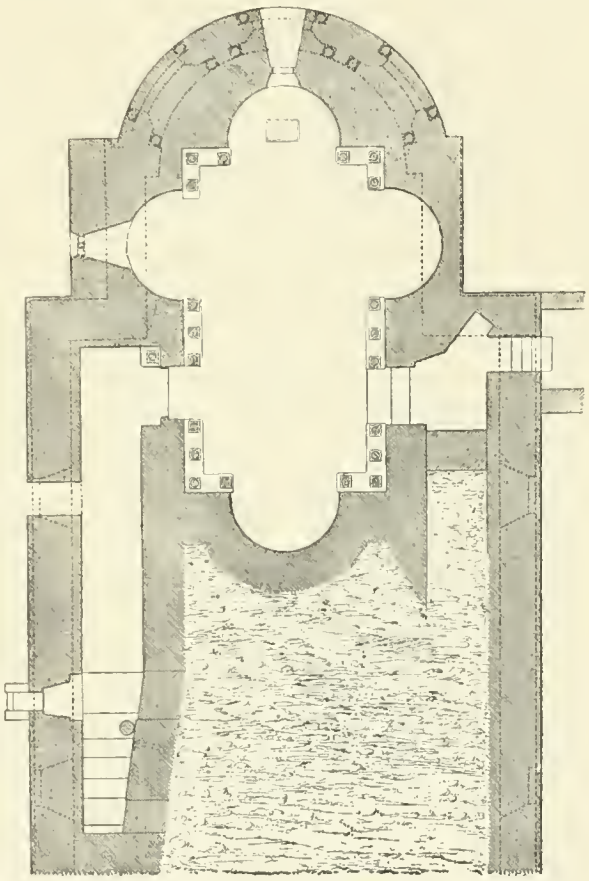
colonnes, son double étage de colonnettes aux côtés des absides terminales, la décoration de ses puissants abaques, sont très remarquables. Elle peut passer pour le type le plus beau et le mieux conservé de ce genre d'édifice que rappelleront plus tard la chapelle de Saint-Honorat dans l'île de Lerins, celle de Munster dans le Grisons (VIIIe siècle), plus tard encore l'église de Germiny-les-Prés, la chapelle de Sainte-Croix de Montmajour, Saint-Germain de Querqueville et Saint-Martin de Landon (Hérault) (1).

Rotondes. — Les constructions circulaires ou polygonales conviennent aux baptistères et aux mausolées. Cette forme a été exceptionnellement employée pour les églises.

La tradition en subsistait dans la basilique à dix pans de Saint-Jean-Baptiste de Worms, construite par l'archevêque Burkard Ier (1000-1025) et détruite par les Français en 1808 (2).

Baptistères. — Le spécimen le plus remarquable de l'époque mérovingienne en Occident est assurément le baptistère de Saint-Jean de Poitiers. Cette construction, qui remonte au IVe siècle, a été étudiée de manière approfondie par le P. C. de la Croix. Nous reproduisons la restitution du plan qu'il a récemment donnée (3). On a disputé beaucoup sur sa destination originelle.

Ce n'était pas un temple, car l'édifice, caché au public par ses annexes, était dénué d'autel et muni d'une piscine. Était-ce le mausolée de Claudia-Varenilla ? La remarquable épitaphe du musée poitevin paraît antérieure à l'édifice, où il n'y avait pas place pour un mausolée, pas plus que pour un autel, vu la présence de la piscine centrale. La présence de celle-ci doit faire supposer un baptistère; et de fait, toute l'ordonnance du monument se rapporte à cette affectation; elle réalise parfaitement tout le programme liturgique du baptême par immersion, tel qu'il se pratiquait à l'époque de son édification.



Grenoble. — Plan de la chapelle souterraine de Saint-Laurent

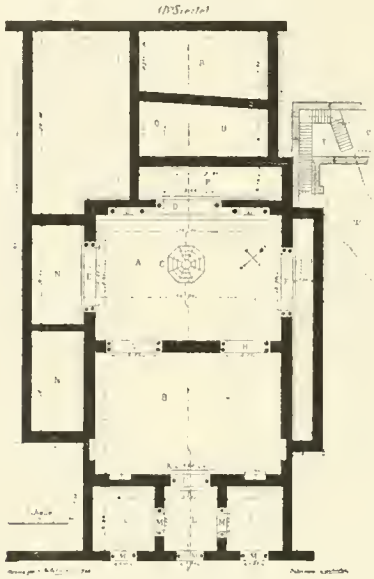
Cette époque ne peut être antérieure à l'édit de Milan (310): l'édifice est fait entièrement de matériaux de remploi antérieurs au IVe siècle; il est visible que ses construc-

1. On trouve aussi quelques édifices analogues en Afrique et en Espagne (tel Saint-Nicolas de Gironde), qui semblent continuer la tradition à l'époque romane. Il ne paraît pas impossible que cette tradition n'ait pas déterminé les chevets trifoliés de groupes dont les grandes églises de Tournai furent le centre. (V. *Revue de l'Art chrétien*, 1902, p. 345.)

2. V. F. J Jacq. Schmitt, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, fasc. 3, 1903.

3. R. P. C. de la Croix, *Étude sommaire du baptistère de Saint-Jean de Poitiers.* In-8°, 66 pp. Poitiers, Blois, 1903. — E. Espérandieu, *Notice sur le baptistère de Saint-Jean de Poitiers.* Poitiers, Druinaut, 1890.

teurs étaient des chrétiens pressés de jouir de la liberté dont ils venaient d'être investis. Le savant Père Jésuite pense que le baptême par immersion aurait été remplacé par celui à infusion vers la fin du VIIe siècle, époque des aménagements mérovingiens, suivis des remaniements carlovingiens et de nouveaux aménagements nombreux au cours du siècle suivant.



Plan du baptistère de Saint-Jean à Poitiers (IVe siècle). Restitution du R. P. de la Croix.

Nous donnons plus loin (époque carolingienne) le plan actuel ; on y remarquera les trois absides ajoutées au VIIe siècle.

C'est à l'époque mérovingienne qu'il faut attribuer le curieux baptistère de Venasque (Vaucluse), au plan quatrifolié (1). Ses quatre absides ressemblent à celles de la cathédrale de Vaison. Il a été construit quand les évêques de Carpentras ont établi leur résidence sur les hauteurs fortifiées où se dresse l'église actuelle de Vaison. Il date probablement du commencement du VIIe siècle; il a été réparé au XIIIe. Il est remarquable par sa décoration intérieure faite de la dépouille d'édifices anciens, et par l'ordonnance de ses quatre hémicycles accolés à un quadrilatère irrégulier.

Appareils de l'époque mérovingienne (1). — Les murs sont ordinairement construits en maçonnerie mixte; entre des parements faits en *petit appareil régulier* (8 à 15^cs), le noyau est formé de moellons noyés dans le mortier *(opus emplectum)*. Souvent des assises de briques règnent de hauteur en hauteur, interrompant la maçonnerie en pierre, et dans les arcades, des claveaux en pierre alternent régulièrement, comme chez les Romains, avec des briques de grande dimension (2).

Plus rarement apparaît l'*opus incertum*, alternant également avec des chaînes de briques (3). Parfois cependant on imitait le grand appareil romain, dont on avait des exemples sous les yeux.

Le style mérovingien est caractérisé par des pierres travaillées par stries au tranchant, en chevrons, sans ciselures aux arêtes (4).

Ce qui frappe dans les très anciennes constructions comme celles de Jouarre, de Saint-Laurent de Grenoble, de Saint-Étienne d'Auxerre, de Saint-Sévérin de Bordeaux, c'est une certaine recherche de l'effet, qui se traduit notamment par l'emploi de la colonne à chapiteaux (5).

L. Cloquet.

(A suivre.)

1. V. Labande, *Bull. archéol. du Comité des trav. hist.*, 1904, 2e liv.

1. V. de Caumont, *Abécédaire d'archéologie religieuse*, p. 11. — V. Viollet-le-Duc, *Dict. d'arch.*, t. III, p. 3.
2. de Laplace, *Ann. des Ant de la Morinie*, 1844-46, p. 24.
3. Appareil mérovingien, V. Viollet-le-Duc, *Dict.*, t. III, p. 3. — de Caumont, *Arch. rel.*, p. 95-97.
4. V. *Antiquaires de France*, *Bull.*, 1899, p. 368.
5. V. J. B. Brutails, *Bull. monumental*, 1898, p. 320.

Annonciations sculptées du Vᵉ au VIIᵉ siècle.

AU cours des recherches que je poursuis depuis plusieurs années en Italie sur l'iconographie de l'Annonciation de la Sainte Vierge, j'ai noté trois représentations du mystère conservées à Ravenne; je crois que ce sont les plus anciens monuments sculptés de ce genre qui sont arrivés jusqu'à nous.

Ils sont conservés au Bracciaforte, à la cathédrale et à la basilique San Apollinare in Classe.

I

LE nom de Quadroportico ou Sepulcro di Bracciaforte est donné à un enclos à arcades, où se trouve le tombeau de Dante reconstruit en 1780 et onze anciens sarcophages. Parmi ces tombeaux il en est un qui présente pour notre sujet un intérêt particulier ; on l'appelle sarcofago dei Pignata, nom d'une famille qui s'est emparée du sépulcre qu'on pense être celui de l'écrivain arménien Élysée, mort en 480.

Ravenne conserve de nombreux sarcophages chrétiens antérieurs au Xᵉ siècle, plusieurs ont eu le sort de celui d'Élysée; ils ont changé de noms ayant changé de propriétaires.

Le sarcophage des Pignata présente sur l'une de ses grandes faces Jésus-Christ assis sur un trône; à ses cotés se tiennent debout deux apôtres et plus loin sont plantés deux palmiers.

Sur la face opposée deux cerfs se désaltérant symbolisent les fidèles.

Les bas-reliefs des petits côtés représentent l'Annonciation et la Visitation.

L'Annonciation est très fruste, mais le sentiment qui s'en dégage n'en a pas été amoindri. La Vierge Marie est occupée au travail de la laine qu'elle prépare pour tisser le voile du temple, l'Ange Gabriel s'arrête dans sa marche et prononce les premières paroles de son message.

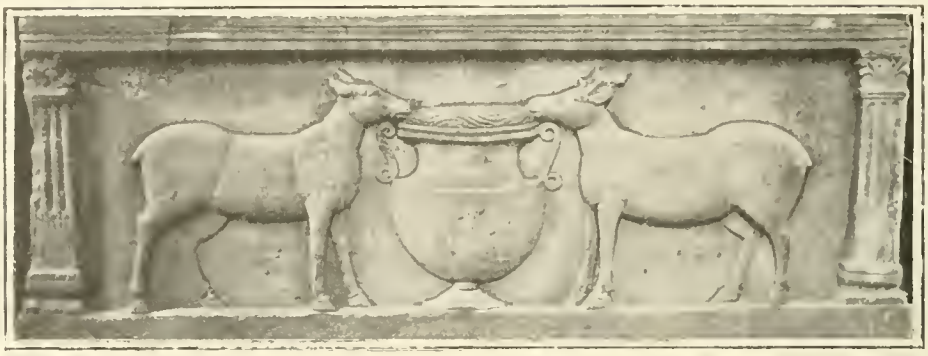
La scène est traitée à l'antique avec une sobriété, une dignité et une noblesse que nous ne retrouverons plus dans la sculpture pendant longtemps.

II

APRÈS le bel exemple laissé par le cinquième siècle, Ravenne possède une Annonciation sculptée sur une tablette d'ivoire. Elle fait partie d'un trône épiscopal conservé dans la sacristie de la cathédrale; le trône est garni de tablettes représentant saint Jean entouré des quatre prophètes, l'histoire de Joseph et divers épisodes de la vie de Jésus-Christ; plusieurs pièces ont disparu.

La tradition veut que le siège est celui de saint Maximien, archevêque de Ravenne au VIᵉ siècle, mais la tradition n'est pas fondée ainsi qu'il résulte d'un écrit du vénitien Giovanni Diacono.

« En ce temps (décembre 1001), l'em-
« pereur Othon III, par le moyen de Gio-
« vanni Diacono, envoya au doge Pierre II
« Orseolo deux ornements impériaux en
« or, faits d'une façon admirable, l'un à Pavie
« l'autre à Ravenne. En reconnaissance de
« ce don, le doge fit remettre à Ravenne
« un trône magnifiquement décoré de
« tablettes d'ivoire qu'Othon accepta avec
« grand plaisir et qu'il laissa dans cette cité
« afin qu'il y fût conservé. »



Le sarcophage des Pignata, Ravenne, Ve siècle.

Le trône n'est donc arrivé à Ravenne que quatre siècles et demi après l'épiscopat de saint Maximien; ce qui a fait vraisemblablement l'erreur, c'est un monogramme

Cathédrale de Ravenne. — Ivoire du trône de Maximien.

dont le siège est pourvu, mais on a justement fait remarquer que plusieurs prélats ont porté le nom de Maximien avant l'archevêque de Ravenne.

Toute la partie de l'ornement du trône est traitée avec une grande distinction, il n'en est pas de même des figures, qui sont lourdes et communes.

La Vierge Marie est assise devant un palais, sur un siège à dossier tressé en jonc; elle tient dans la main un fuseau garni de laine et près d'elle se trouve une corbeille à laine.

L'ange Gabriel s'arrête dans sa marche; de la droite il bénit à la grecque, de la gauche il tient le bâton, arrondi aux extrémités, emblème d'une mission, d'un commandement, d'une dignité.

Ravenne. - Basilique San Appolinare in Classe.

Malgré l'infériorité de la plaquette en tant qu'œuvre d'art, on sent cependant que le sculpteur a compris la scène; la Vierge est surprise, et l'ange s'incline légèrement devant celle que Dieu a désignée pour l'Incarnation.

La date du trône reste incertaine; elle appartient à une époque de décadence; le travail est certainement oriental.

Mais tout est relatif.

Quelque faible qu'est l'Annonciation du trône de Maximien, elle est supérieure à un bas-relief conservé dans la basilique de San Appolinare in Classe, où il est simplement appliqué contre une muraille, car il provient d'ailleurs; on ne sait d'où ni de quelle époque il est, peut-être peut-on le mettre au VIIe siècle? c'est un ouvrage des plus médiocres.

III

On a vu que dans les trois Annonciations sculptées de Ravenne, la Vierge Marie est appliquée au travail de la laine destinée au voile du temple. Les Évangiles canoniques ne mentionnent pas cette occupation, on la trouve pour la première fois dans l'apocryphe connu sous le titre de protévangile de saint Jacques le Majeur, mais qui n'est pas de cet apôtre, ainsi que l'a reconnu le pape Innocent Ier (pontificat de 402 à 407).

L'Église n'a pas admis le protévangile dans les livres canoniques, mais elle ne l'a pas condamné non plus; elle n'a cessé de tolérer dans les temples la représentation de certaines scènes du Nouveau Testament telles que les relatent les apocryphes dont les récits se distinguent par un caractère pittoresque et qui, fort probablement, sont les échos des traditions orales répandues dans le peuple dès les premiers temps.

Les Annonciations de Ravenne et bien d'autres antérieures au XIIIe siècle, montrent que les peintres et les sculpteurs n'ont, à de rares exceptions près, nullement cherché à traduire l'idéal; ils ont représenté le mystère sous une forme réelle, n'atténuant la réalité que par les nimbes autour des têtes de la Vierge et de Gabriël et par les ailes du divin messager et encore ces atténuations manquent parfois.

Nicéphore, patriarche de Constantinople au IXe siècle, défendant les images contre Léon VI l'Arménien, a dit: l'image possède, sous une forme quelquefois grossière, mais expressive, la puissance de l'Évangile.

Ainsi pensaient également les peintres et sculpteurs des premiers siècles de l'art chrétien.

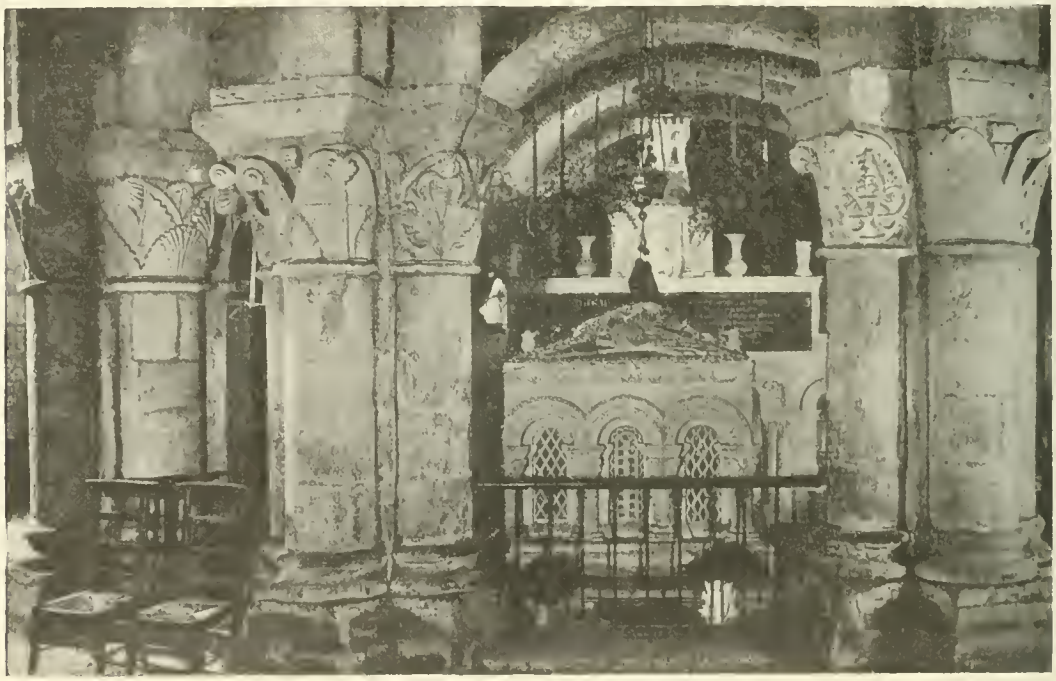
Gerspach.

Mélanges.

L'église Saint-Eutrope à Saintes.

ALORS que les Gaules étaient plongées dans les ténèbres du paganisme, arrivait un jour en Saintonge un missionnaire de la Vérité évangélique. Il venait de la cité des Césars, envoyé par le pape Clément. C'était Eutrope. Dans cette ville de Saintes, adonnée au luxe, aux plaisirs et à la bonne chère, il prêcha l'austère doctrine du Christ. Mais nul ne prêta l'oreille aux discours de cet étranger. Eutrope, découragé, secoua la poussière de ses sandales sur cette cité restée sourde à sa parole et retourna à Rome. Clément le consola, l'encouragea et le renvoya en Saintonge. Eutrope revint à Saintes et, cette fois, fut plus heureux. Il fonda l'église Santone et la scella de son sang. La tradition rapporte en effet qu'il fut martyrisé et eut la tête tranchée sur la colline qui porte son nom, garde son tombeau et possède une église et une crypte placées sous son vocable.

L'église paroissiale de Saint-Eutrope fut bâtie

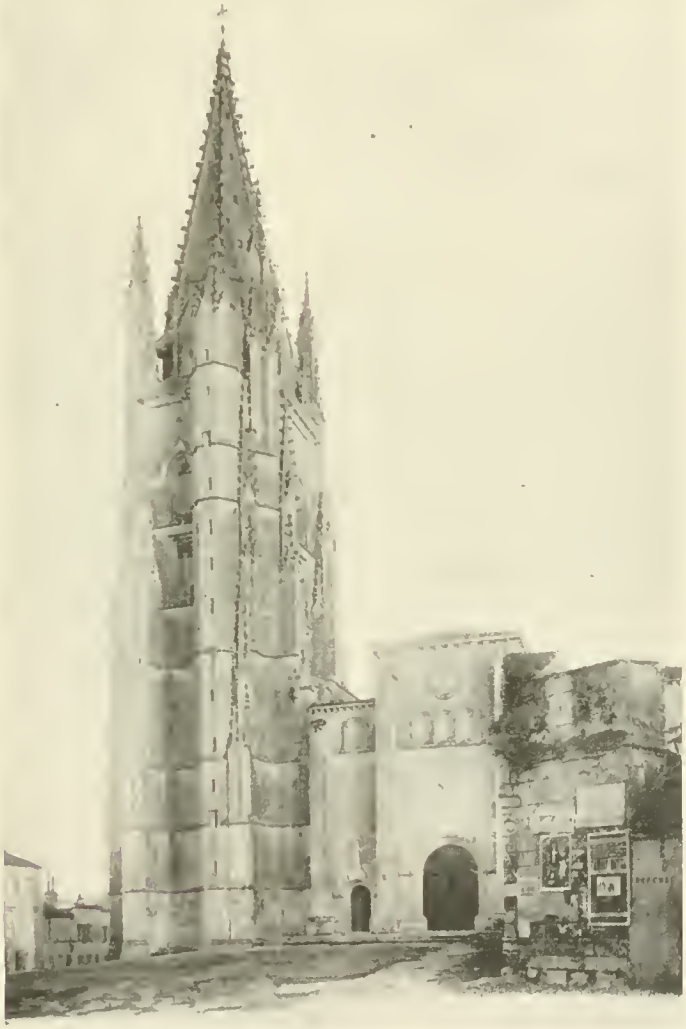


Saint-Eutrope à Saintes. — Tombeau et crypte.

par saint Pallais, évêque de Saintes qui vivait à la fin du VIe siècle. Elle remplaça une modeste chapelle en bois qui jusque-là avait servi de lieu de réunion aux fidèles de cette partie de la ville. Ruinée dans le IXe siècle par les Normands, ces terribles dévastateurs dont les barques légères remontaient facilement la Charente, l'église Saint-Eutrope ne fut vraisemblablement réédifiée qu'au milieu du XIe siècle. C'est de cette dernière époque que date la crypte et ce qui reste de l'église supérieure. En 1568, les Calvinistes ruinèrent cette église en partie ; ils n'épargnèrent que l'église souterraine, une partie de l'abside, du chœur, des transepts et enfin la tour du clocher. C'est dans l'église souterraine — la plus grande que nous ayons en France après celle de Chartres — qu'est le tombeau de saint Eutrope dont les ossements sacrés ont

subi bien des vicissitudes et des translations depuis le jour, où, au témoignage de Grégoire de Tours, le corps du saint martyr fut sorti du sarcophage dans lequel sa première fille spirituelle, sainte Eustelle, l'avait enseveli de ses mains virginales et déposé dans une case de plomb que l'on enferma elle-même dans un tombeau de pierre grossièrement travaillé, sur le couvercle duquel fut gravé ce simple mot : EUTROPIUS.

Plus tard, les ossements de la vierge martyre furent réunis à ceux du saint évêque. A ce tombeau, devenu glorieux, sont venus d'âge en âge, pour y prier et demander des grâces spirituelles et temporelles, des Pontifes romains comme Urbain II qui consacra le maître-autel de l'église



Clocher de Saint-Eutrope à Saintes.

haute ; des rois de France comme Pépin, Charlemagne, Charles VII, saint Louis, Louis XI ; des monarques d'Angleterre comme Richard, Henri II, Henri III, des princes et des princesses de l'Europe entière, de hauts et puissants seigneurs de partout et des foules sans nombre de tout âge, de tout sexe et de toute condition. En l'honneur des saintes reliques d'Eutrope et d'Eustelle ont eu lieu, bien des fois, des processions d'une splendeur incomparable. De nos jours encore, malgré l'affaiblissement de la foi, on voit chaque année, le 30 avril et le 14 octobre,

de nombreux pèlerins accourir à la crypte de saint Eutrope pour y vénérer son tombeau et faire brûler des cierges. Mais il n'y a plus de processions. Ainsi l'ont décrété, il y a une quinzaine d'années, les édiles qui règnent à l'hôtel de ville de Saintes. La dernière procession eut lieu sous la présidence du cardinal Donnet, archevêque de Bordeaux. On y chantait en descendant aux Arènes :

Réveille-toi, vieille Aquitaine,
Aux rayons de l'antique foi !
Et toi qui dormais dans la plaine,
O ma Saintonge, éveille-toi !
Le jour lutte encor avec l'ombre,
Mais l'aube perçant la nuit sombre,
Éclaire les plus hauts sommets :
Ainsi le soleil dans l'espace
Dévoile ou retire sa face ;
Mais le soleil ne meurt jamais.

(Aug. RAINGUET.)

Rien ne frappe plus le voyageur, à son entrée dans la ville de Saintes que l'aspect imposant des clochers dont le moyen âge a doté ses deux églises principales, Saint-Pierre avec sa tour si majestueuse et si riche qui domine la vieille cité et Saint-Eutrope dont la flèche si élégante et si pure se détache comme un géant sur le ciel bleu. Ce clocher fut bâti dans le XVe siècle par Jean de Beaumont, « seigneur de *Rioux* et de tant d'autres seigneuries ou beaux et grands fiefs dans plus de cinquante paroisses qu'il avait au moins vingt-huit gentilshommes pour vassaux. » Il était l'homme de confiance du roi Louis XI fort dévot à saint Eutrope. Ce fut donc à lui que ce monarque confia l'entreprise de la construction du clocher de l'église Saint-Eutrope, et il lui remit à cet effet, dit Mgr de Beaumont, « *des sommes exorbitantes* ». Louis XI ne vit pas complètement terminée son œuvre pie, car ce fut sous Jean II de Grany, prieur de Saint-Eutrope, en 1490, que s'acheva ce gigantesque travail.

Cette tour est un édifice quadrangulaire dont chaque angle est appuyé sur un double contrefort divisé par étage. Les faces de ces huit contreforts sont décorées de clochetons triangulaires couronnés de pyramides à crochets. Au niveau du sommet des contreforts la tour est couronnée par une plate-forme. A chaque angle de la balustrade de cette plate-forme est un clocheton. Du milieu s'élève une flèche pyramidale octogone dont les arêtes sont hérissées de crochets. A la base de cette flèche, règnent huit portes ogivales, couronnées de frontons triangulaires, dans lesquels sont des roses encadrant des quatre-feuilles découpés à jour.

La tour de Saint-Eutrope a quatre-vingt-dix-huit pieds de largeur à la base ; elle a cent pieds d'élévation de la base à la plate-forme, et cent trente-cinq pieds de la plate-forme au sommet de la pyramide. On peut évaluer à deux cent-trente-cinq pieds la hauteur de ce gigantesque édifice, une des gloires de l'architecture chrétienne en Saintonge.

La cathédrale Saint-Pierre.

MAIS il est temps de nous rendre à Saint-Pierre. Descendons la rue Saint-François, traversons la place Belair, passons par les rues Monconseil et Hôtel de ville et nous voici au pied de la vieille cathédrale des évêques de Saintes. La masse imposante de sa tour et les proportions grandioses de son magnifique portail vous saisissent et vous retiennent longuement dans une muette contemplation de leur beauté. Quelques archéologues font remonter la fondation de la cathédrale jusqu'à Charlemagne. Ils basent leur assertion sur un passage d'une lettre adressée par le pape Nicolas V à l'évêque de Saintes, Guy de Rochechouart, où ce saint Pontife vante beaucoup le travail exquis de cette église, ajoutant « *qu'elle a été dotée à sa naissance par la piété de l'empereur Charlemagne* ». Cette assertion n'est cependant point absolument fondée.

Les Normands, lors de leur invasion en Saintonge, s'efforcèrent de détruire la cathédrale, mais ils ne purent y réussir, repoussés par une force mystérieuse, dit l'auteur de la Chronique des Francs. Il en fut de même pour les églises Saint-Macout, Saint-Saloine, Saint-Vivien et Saint Aignan. Mais ce que n'avaient pas fait les sectateurs d'Odin, des chrétiens impies l'accomplirent en 1026. Saint-Pierre fut livré aux flammes. Pierre de Confolens, qui siégea de 1117 à 1127, reconstruisit l'église sur le même emplacement, mais plus belle et plus vaste encore que l'ancienne. Elle fut consacrée solennellement en 1185, par Henri de Sully, archevêque de Bourges,

en présence de Guillaume le Templier de Bordeaux et d'Adhémar de Carbonneau, évêque de Saintes.

L'édifice de Pierre de Confolens, ruiné à nouveau et restauré sous Guy de Rochechouart, fut mutilé encore une fois en 1568 par les Calvinistes qui n'épargnèrent que la tour du clocher. L'orage passé, on se remit à l'œuvre. Nicolas-le-Cornu-de la Courbe commença la restauration qui fut complétée par ses successeurs, en particulier par Louis de Bassompierre, Simon-Pierre de Locaré et Pierre-Louis de la Rochefoucauld, dernier évêque de Saintes, qui mourut martyr dans l'église des Carmes à Paris en 1793.

La cathédrale se compose intérieurement d'une nef et de deux ailes, séparées du chœur par deux transepts voûtés en coupole. Deux rangs de gros piliers cylindriques séparent la nef des bas-côtés. Le sol de l'église Saint-Pierre fut rougi en 1568 et 1570 par le massacre des prêtres, victimes des

La cathédrale Saint-Pierre à Saintes.

fureurs calvinistes, et chaque année, dit le chanoine Tabourin dans ses mémoires, en souvenir de ces martyrs, au retour de la procession de la Fête-Dieu, on chantait un *Libera* sous le clocher, lieu de leur supplice.

A cause des nombreuses indulgences dont les Pontifes romains dotèrent Saint-Pierre, cette église devint un lieu sacré où toutes les grandes familles du pays recherchèrent l'honneur d'avoir un suprême asile ; quarante chanoines, douze vicaires et une nombreuse psallette qui comptait soixante choristes au moins, y célébraient les offices avec une magnificence incomparable.

C'est la cathédrale Saint-Pierre qui a donné au monde chrétien l'*Angelus*.

Voici comment. Le pape Urbain II, au concile de Clermont, avait ordonné qu'on invoquât Marie pour le succès de la première croisade, et aussi qu'on sonnât matin et soir les cloches dans les églises cathédrales et dans les monastères afin d'avertir les fidèles de prier pour l'heureux résultat de l'expédition. L'amour qu'avait Saintes

pour la Sainte Vierge fit sans doute un usage de ce qui n'était qu'une prescription temporaire. Quand Urbain II, en 1096, vint dans cette ville, on continuait très probablement à prier Marie le soir au son des cloches. C'est à Saintes que le Pape Jean XXII emprunte cette pieuse coutume « *ut mos est in Xantonensi ecclesia susceptus esset* », dit Raynaldi. C'est à Saintes que le roi Louis XI, qui était venu plusieurs fois en cette ville par dévotion pour *messire* saint Eutrope, prit l'idée de faire sonner à midi l'*Angelus* que l'on ne sonnait que le soir.

La tour du clocher Saint-Pierre d'où tant de fois tombèrent les pardons de l'*Angelus*, étonne par l'énorme massif qu'elle forme. C'est un môle quadrangulaire dont chaque angle est appuyé sur un double contrefort carré à plusieurs étages surmontés de deux clochetons octogones, couronnés de pyramides dont les arêtes sont hérissées de crochets. Les quatre faces de la tour sont percées de fenêtres ogivales au-dessus desquelles règne une plate-forme carrée entourée d'une balustrade. Du milieu de cette plate-forme s'élève une lanterne octogonale couronnée d'une coupole

Église de l'abbaye à Saintes.

à huit pans. Une calotte en plomb remplace la flèche qui devait s'élancer dans les airs. Cette tour qu'orne dans le bas un magnifique portail en ogive, est l'un des plus gros massifs qui soit en Europe. De la base au sommet de la coupole elle n'a pas moins de 216 pieds d'élévation, et 244 marches conduisent par un escalier en colimaçon à la plate-forme. De cette plate-forme se déroule un panorama vraiment magnifique. La vue embrasse la ville en entier, s'étend très loin dans la campagne qui, avec ses grands bois, ses immenses prairies, ses coteaux couverts de vignobles, ses champs aux nuances diverses et sa sinueuse rivière est ravissante dans cette partie fort pittoresque de la Saintonge.

Il est regrettable que la cathédrale soit enclavée dans des pâtés de maisons voire même des écuries, ce qui la fait ressembler à une reine majestueuse dont la tête et le haut du corps seraient richement ornés mais qui aurait les jambes couvertes de haillons et les pieds plongés dans l'ordure. Quand donc fera-t-on disparaître ces haillons et balayera-t-on ces immondices? Le monument certes vaut la peine qu'on se livre à ce nettoyage qui s'impose.

L'Église Notre-Dame ou l'Abbaye des Dames.

ET maintenant quittons l'insigne basilique Saint-Pierre ; gagnons le quai Reverseau, traversons la passerelle en bois qu'on a jetée sur la Charente et, par la rue Arc-de-Triomphe, allons tout droit à la place Saint-Pallais vers l'ancienne église du couvent Sainte-Marie, vulgairement appelé l'Abbaye des Dames.

Avant la Révolution de 1793, Saintes possédait un grand nombre de couvents tant d'hommes que de femmes, mais entre tous, celui qui occupait le premier rang comme beauté et comme richesse c'était assurément le couvent Sainte-Marie.

D'après un cartulaire édité par l'abbé Théodore Grasilier, le couvent Sainte-Marie fut fondé en 1047, par Geoffroy Martel, comte d'Anjou, et Agnès de Bourgogne, son épouse. L'emplacement fut cédé par Guillaume d'Aunay.

Le 2 novembre de cette année, on procéda à la dédicace de ce monastère sous la présidence de l'archevêque de Bordeaux, Archambeau, en présence des archevêques de Besançon et de Bourges, et des évêques de Saintes, de Nevers, d'Angoulème, de Périgueux, de Nantes et de Limoges. Les chefs de la noblesse de l'Anjou, du Poitou, de la Marche et de la Saintonge ayant à leur tête Guillaume Aigre, duc d'Aquitaine, entouraient Geoffroy et Agnès. La présence d'un aussi grand nombre de prélats et de chefs de nobles maisons de la région indique à elle seule l'importance du couvent de Sainte-Marie.

Vingt-neuf abbesses gouvernèrent successivement cette maison qui dura jusqu'en 1793. Toutes étaient de la plus haute noblesse ; quelques-unes même avaient du sang royal dans les veines. C'est ainsi que nous relevons sur la liste générale les noms des Rochechouart, des Villars, des Rohan, des la Rochandry, des la Rochefoucauld, des Foix, des Durfort de Duras. La dernière abbesse fut Madeleine de Baudéon de Parabère, qui, dit-on, réussit à cacher le trésor de l'abbaye dans une des murailles du monastère. Ce trésor n'a jamais été retrouvé.

L'abbaye possédait de grandes richesses, car la plupart des rois de France l'avaient dotée.

Le pouvoir de l'abbesse était fort étendu. Suivant les usages établis alors, elle nommait à trois prieurés, à quatre chapellenies et à un grand nombre de cures situées sur les terres dépendant du monastère.

De l'abbaye il ne reste plus que les cloîtres qui datent des règnes de Louis XIII et Louis XIV et l'église — un bijou — dont on a osé faire, en 1874, une écurie pour loger les chevaux d'un escadron de cavalerie. Au départ de cet escadron, l'église a été convertie en caserne. L'intérieur de l'édifice, coupé par étage, sert de magasin et de dortoir pour la garnison. La façade est une page splendide de l'architecture romane. Elle a été moulée deux fois par deux artistes dont l'un de Saintes, le sculpteur Arnold, pour le musée du Trocadéro. Au milieu d'arabesques, de rinceaux et de feuillages du XIIe siècle, on voit représentées des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Quant au clocher, c'est une merveille dont Viollet-le-Duc a donné la gravure et la description.

Les pierres de la pyramide qui le termine sont en forme d'imbrications tournées de bas en haut, comme au clocher de Notre-Dame de Poitiers. Cette tour, longtemps délabrée, a été enfin complètement restaurée en ces temps derniers par les soins de la Société des monuments historiques.

En terminant, il ne nous reste plus qu'un désir à exprimer, c'est de voir un jour le cloître de l'Abbaye-des-Dames, jadis sanctifié par la prière et la pénitence, aujourd'hui profané par les jurons des soldats, revenir à sa première destination, et la belle église de Notre-Dame rendue au culte de la Vierge en l'honneur de laquelle Geoffroy et Agnès l'élevèrent, il y a près de mille ans.

Henry CAILLAUD, prêtre,
curé de Rioux-en-Saintonge.

Furnes. — Découverte de peintures décoratives à l'église de Ste-Walburge.

COMME suite à une décision de la Commission royale des monuments[1], on a entrepris le débadigeonnage des voûtes et d'une partie des murs de la chapelle de la Ste-Croix à l'église de Ste-Walburge à Furnes, ce qui a amené la découverte de

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1905, p. 67.

peintures décoratives très intéressantes. Ayant eu l'occasion de les examiner de près, je m'empresse de faire part de mes constatations aux lecteurs de la Revue, en accompagnant ma description de quelques croquis sommaires.

Chose curieuse : les voûtes de cette chapelle ont reçu à trois reprises différentes un décor polychrome. Ce point ne peut être mis en doute par quiconque a examiné attentivement les peintures découvertes. Il est en effet des endroits où l'on aperçoit très distinctement les trois peintures l'une à côté de l'autre.

La *première polychromie* a probablement été exécutée lors de la construction de la chapelle. Les briques des nervures des voûtes étaient restées apparentes, tandis que les triangles voûtés avaient reçu un plâtrage assez épais. Sur les nervures étaient peints des claveaux de couleur

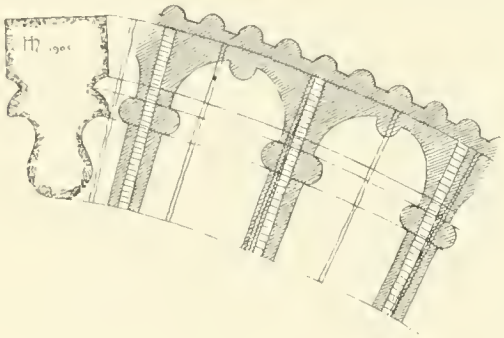


Fig. 1.

rouge foncé, séparés par une ligne jaune crème, et terminés par un arc en plein cintre décoré à l'intérieur de trois perles. Une rangée de perles est peinte sur les triangles voûtés *(fig. 1)*.

Remarquons que ce tracé est le même que celui du décor des arcades de la nef [1].

L'arc formeret des voûtes, également en briques apparentes, avait reçu une peinture rouge dont il reste quelques fragments. Les murs de la chapelle étaient en briques apparentes. On peut s'en convaincre en examinant le rejointoyage qui est très soigneusement exécuté *(fig. 2)* ; ce qui n'aurait certainement pas été fait si un enduit quelconque avait été prévu. On n'y a trouvé aucune trace de couleur. Les ébrasements de fenêtres étaient décorés de peintures indéchiffrables appliquées sur la brique nue.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1904, p. 477.

Notons que les voûtes des deux travées composant la chapelle, avaient reçu le même décor.

Tous les ornements sont exécutés en couleur rouge foncé.

La chapelle fut entièrement revêtue d'un léger enduit de mortier lors de l'exécution de la *seconde polychromie*. Les dessins décorant les ner-

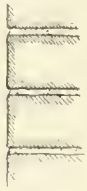


Fig. 2.

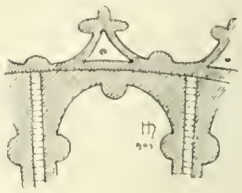


Fig. 3.

vures et les triangles voûtés sont pareils à ceux du premier décor.

On a constaté encore l'absence de peintures sur le parement des murs ; toutefois les gorges de la moulure des fenêtres étaient peintes en rouge. Les ébrasements des fenêtres étaient ornés de rinceaux dont certaines parties pourraient être reconstituées.

Ici encore les deux travées ont reçu le même décor, exécuté comme le précédent en rouge foncé et jaune crème.

Fig. 4.

Le dessin de la *troisième polychromie* appliquée sur un second enduit, est identique à celui des deux autres dans l'une des travées et exécuté en couleur rouge un peu plus pâle.

Mais dans la travée contenant l'autel, les perles sur les triangles voûtés sont remplacées par un crétage de $0^{m},08$ de hauteur *(fig. 3)* ; nous retrouvons encore ici la couleur employée lors des deux premières polychromies.

(Comme nous l'avons dit plus haut, ce dessin ainsi que le précédent n'ont pas été appliqués exactement sur le premier : les trois décors se chevauchent à plusieurs endroits.)

Le parement des murs n'était pas polychromé.

La moulure et les gorges des fenêtres étaient recouverts de jaune crème.

De beaux rinceaux en rouge clair décoraient les ébrasements *(fig. 4)*

J'ai cru remarquer que la même couleur se retrouve dans les décors similaires du reste de l'église.

Notons que le plâtrage appliqué sur les voûtes pour l'exécution de cette troisième peinture remplit à certains endroits la première gorge de la moulure des nervures, et que là-dessus sont peintes les deux perles inférieures qui ornent les claveaux.

Toutes ces peintures ont été tracées à la main.

3 6-05 Hubert HOSTE, architecte.

Le pseudo-déambulatoire de l'église de Morienval (Oise).

LES quatre voûtes sur croisées d'ogives, qui recouvrent, dans le chevet de l'église bien connue de Morienval, la partie assez restreinte s'étendant entre le sanctuaire et le mur extérieur de l'édifice, sont désignées — on peut dire *universellement* — sous le nom de *voûtes du déambulatoire.*

Il semble admis que l'église de Morienval possède *un déambulatoire.* Les divers archéologues qui, dans ces dernières années, se sont occupés d'une façon spéciale de cette partie si intéressante du monument, — à l'École des Chartes: MM. Robert de Lasteyrie (1), Eugène Lefèvre-Pontalis (2), Enlart (3), — en dehors de l'École des Chartes: MM. Anthyme Saint-Paul (1), Gonse (2), Louis Régnier (3), — pour ne citer que les maîtres, — ont répété comme un seul homme: *le déambulatoire de Morienval !*

Je voudrais profiter du Congrès archéologique de Beauvais pour « rompre une lance » contre cette appellation devenue classique et pour demander à l'éminent Directeur et à nos excellents confrères de la Société française d'Archéologie, de vouloir bien désormais laisser les déambulatoires aux églises qui en possèdent réellement et ne plus attribuer à cette partie du chevet de Morienval un qualificatif qui n'est véritablement pas justifié.

Le mot *déambulatoire* a un sens très net dans la terminologie en usage chez les archéologues. Il désigne exclusivement un couloir courbe, *encadrant le chœur et le sanctuaire*, et les *séparant des chapelles absidales*, — s'ouvrant, à droite comme à gauche, sur le transept, entre le chœur et les absidioles, — présentant approximativement la même largeur que les bas-côtés de la grande nef, auxquels il fait suite et dont il est la prolongation à travers le chevet, — permettant le déroulement des processions tout autour du chœur et du sanctuaire, — fournissant en même temps au clergé et aux fidèles l'accès des chapelles absidales et des autels plus ou moins importants installés dans ces chapelles.

En raison de son caractère demi-circulaire ou approximativement demi-circulaire, le déambulatoire est recouvert d'un système de voûtes à lui propre, différent de celui des bas-côtés qu'il continue, plus différent encore de ceux du sanctuaire, du chœur et des chapelles absidales. Au point de vue de son recouvrement, aussi bien qu'au point

1. « Ce déambulatoire que Viollet-le-Duc a signalé, mais dont Quicherat ne s'est pas occupé, a attiré l'attention depuis que le comte de Lasteyrie l'a décrit et étudié dans son cours de l'École des Chartes, comme le plus ancien exemple connu de voûtes sur croisée d'ogives ». (Enlart, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, tome LV, p. 127).

2. Cf. notamment Eugène Lefèvre-Pontalis : *l'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XIe et au XIIe siècle*, tome I, première partie, *Étude historique et archéologique*, chapitre VI, *La croisée d'ogives, ses origines et son développement*, pp. 73 à 75, etc., et deuxième partie, *Description des églises,... église de Morienval*, pp. 192 à 211 ; — *La Question de Morienval, réponse à M. Anthyme Saint-Paul*, dans la *Correspondance historique et archéologique*, tome IV, 1897, pp. 161 à 172.

3. Cf. notamment Enlart : *Monuments religieux de l'Architecture romane et de transition dans la région picarde, anciens diocèses d'Amiens et de Boulogne* (Amiens, 1895, in-f°), passim, cf. p. 246 ;— *Le Style gothique et le déambulatoire de Morienval, à propos de deux articles de M. Anthyme Saint-Paul*, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. LV, année 1894, pp. 125 à 132 ; — *Correspondance*, dans la *Revue de l'Art chrétien*, 41e année, 1898, p. 476 ; — *Manuel d'Archéologie française*, 1re partie, Architecture, t. I (Paris, 1902), fig. 204 et pp. 435, 440, 457 et 485.

1. Cf. notamment Anthyme Saint-Paul : *Poissy et Morienval*, dans les *Mémoires de la Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin*, tome XVI (1895), pp. 1 à 21; — *La Transition*, dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1894, pp. 472 et 480, et 1895, pp. 9, 13, 14, etc. ; — *Morienval, fin d'une question*, dans la *Correspondance historique et archéologique*, tome IV, 1897, pp. 129 à 146.

2. Gonse, l'*Art gothique*, p. 56, etc.

3. Cf. notamment Louis Régnier : *Les Origines de l'Architecture gothique*, dans les *Mémoires de la Soc. hist. et archéol. arr. Pontoise et Vexin*, t. XVI, pp. 123 à 126, — et compte rendu de la seconde livraison de l'*Architecture religieuse... ancien diocèse de Soissons*, dans le *Bulletin monumental*, t. LXI, année 1896, p. 274.

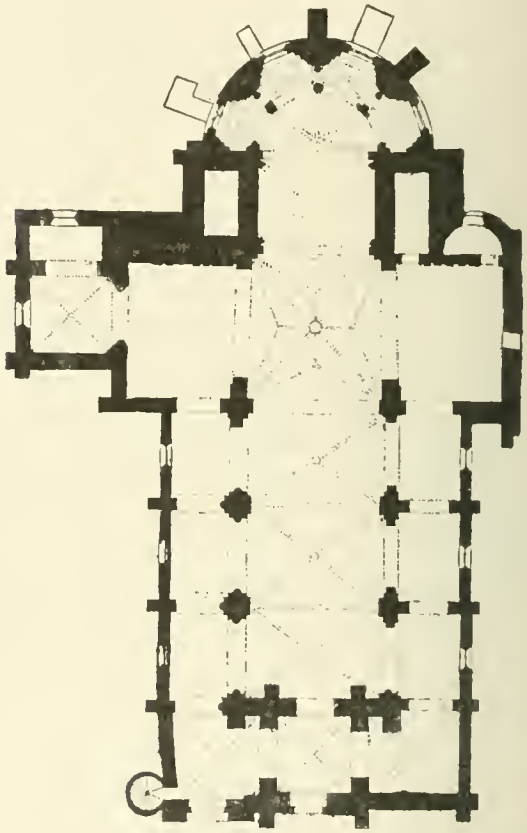
de vue de son plan, le déambulatoire a, dans l'ensemble de l'architecture du chevet, son autonomie très marquée, — sa personnalité très distincte, entre les deux parties qu'il sépare.

Il peut exister des déambulatoires, sur lesquels ne s'ouvrent pas de chapelles absidales, et par suite dont la fonction est exclusivement de faciliter le va et vient des fidèles et du clergé et d'assurer le service matériel du culte dans la partie du sanctuaire derrière l'autel principal. Mais encore faut-il pour constituer un déambulatoire de ce genre : 1° un couloir d'une largeur normale, susceptible de fournir le passage, 2° une double baie, à droite et à gauche du chœur, donnant accès à ce couloir.

Or, il nous est resté de nos visites d'antan à l'église de Morienval, cette double impression très ferme 1° qu'il n'existe autour du sanctuaire de l'église en question aucun couloir véritable, susceptible de desservir le derrière du grand autel et les autels secondaires : — 2° que si l'on voulait considérer comme couloir le minuscule passage ajouré qui s'ouvre entre les petites chapelles adossées au mur du chevet, cette opinion ne serait pas admissible, attendu que la disposition de l'édifice ne permet aucun accès du transept à cet embryon de couloir ; — attendu également que la présence des autels dans les dites petites chapelles aurait suffi pour entraver toute circulation ; — attendu enfin que le dit passage ajouré est d'une étroitesse telle qu'il eût été matériellement impossible au public de s'en servir.

Cette double impression personnelle sera certainement partagée *sur place* par tous les visiteurs de l'église de Morienval. Mais il n'est pas nécessaire de faire le voyage pour se rendre compte de la réalité des choses. Il suffit d'observer attentivement et avec réflexion les plans de l'église de Morienval qui ont été publiés, — en 1843 par Daniel Ramée, dans son *Manuel de l'histoire générale de l'Architecture* (1), — en 1890, par Gonse, dans son *Art gothique* (2), — et en 1895, par M. Eugène Lefèvre-Pontalis, dans sa magistrale étude sur l'*Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XIIe siècle* (1).

Ces plans indiquent très nettement que si l'église de Morienval possède un sanctuaire demi-circulaire et, autour de ce sanctuaire, une série de chapelles absidales juxtaposées (2), elle n'offre aucun déambulatoire *entre les deux*.



Plan de l'église de Morienval (Oise).

Au lieu d'un déambulatoire à la façon ordinaire, garni de distance en distance de chapelles absidales, nous avons quatre chapelles absidales *non espacées*, et *sans déambulatoire* en avant d'icelles.

L'escarpement du terrain, sur lequel s'élève le chevet, explique pourquoi l'architecte du XIIe siècle s'est trouvé dans l'impossibilité de

1. Tome II, p. 146, fig. 2.

2. *L'Art gothique*, p. 56 ; — reproduit au cours du compte-rendu de M. Anthyme Saint-Paul, dans le *Bulletin monumental*, tome LVI, année 1890, p. 350, et tirage à part, p. 11.

1. Tome I, planche V, fig. 14 (cf. les fig. 1 et 2).

2. « Le chœur est peu spacieux. Autour du sanctuaire rayonnent quatre chapelles, et cette disposition, qui met une colonne au centre, est fort rare... Le chœur est flanqué de deux clochers à trois étages... On remarque l'ogive aux quatre arcades qui séparent le sanctuaire des quatre chapelles. » (Daniel Ramée, *op. cit.*, pp. 146-147.)

donner à ces chapelles complémentaires des moyens d'accès, que sur un terrain *plan* plus vaste, il lui eût été facile d'établir. Ce n'eût pas été un travail sans importance et sans difficulté que de corriger la disposition naturelle du sol. Une seconde difficulté se dressait dans la présence des deux clochers construits au XIe siècle à droite et à gauche du chœur.

Pour doter le chevet de Morienval d'un déambulatoire réel et d'une série de chapelles absidales établies selon la formule ordinaire, l'architecte aurait été obligé à l'établissement d'un remblai considérable, à la construction de murs de soutènement très puissants et à l'éventrement des deux clochers latéraux. Il ne s'est pas lancé dans une entreprise aussi importante, pour laquelle l'abbaye peut-être ne se trouvait pas avoir assez de ressources. Il s'est borné à suppléer à l'insuffisance du sanctuaire existant, en l'augmentant d'une annexe demi-circulaire, composée de quatre petits réduits contigus, de plan trapézoïdal, voûtés chacun sur croisée d'ogives, percés chacun d'une fenêtre, munis chacun d'un autel (1), — les deux réduits extrêmes de droite et de gauche s'appuyant latéralement sur la face la plus étroite des deux clochers rectangulaires.

Entre ces quatre petits réduits, auxquels il serait difficile de refuser le titre de *chapelles absidales*, malgré le caractère particulier et anormal de leur plan, — au lieu de trois murs pleins, qui eussent été massifs et peu gracieux, — notre architecte a élevé trois doubles groupes de colonnes supportant un arceau (2). Le vide laissé en-dessous de ces arceaux « est tellement étroit (ainsi que l'écrivait M. Anthyme Saint-Paul en 1877) que deux personnes auraient quelque peine à le parcourir de front (3). »

M. Lefèvre-Pontalis en a relevé les dimensions d'une façon précise : il a constaté une largeur de *65 centimètres* (4).

On l'avouera, une baie large de 65 centimètres entre des autels et des marches d'autels, ne peut pas être considérée comme constituant un couloir susceptible de fournir un passage suffisant à un prêtre et à ses acolythes, — encore moins à un groupe de fidèles un peu empressés, — encore moins à une procession. On peut le dire carrément, il n'y a jamais eu de déambulatoire dans l'église de Morienval. Les baies étroites séparant les chapelles absidales, pas plus que les chapelles absidales elles-mêmes, n'ont aucun droit au titre de déambulatoire. Les seuls chrétiens qui aient déambulé entre ces colonnes sont... des sacristains — et des archéologues !

L'accès des quatre autels logés dans cette quadruple annexe (1), n'était possible que par le sanctuaire. Les prêtres étaient obligés de traverser le chœur et de longer l'autel principal. Quant aux fidèles, ils ne pouvaient visiblement pas être admis dans les chapelles absidales.

Dans un édifice de date récente, une disposition assez analogue à celle de Morienval a été adoptée. A Lourdes, l'église souterraine de la basilique offre une série de chapelles, munies d'autels, qui au lieu d'être séparées par un mur plein, sont reliés par un étroit passage. A Lourdes comme à Morienval, ces baies établies dans les supports des voûtes n'ont rien de commun, ni dans leur destination, ni dans leurs dimensions, ni dans leurs tenants et aboutissants, — avec les déambulatoires des églises romanes et gothiques.

De tout ceci, une conclusion découle naturelle-

1. « Il est... certain qu'un autel se trouvait établi au-dessous de chaque fenêtre ». (Lefèvre-Pontalis, *op. cit.*, p. 201). — Dans la pensée de M. Anthyme Saint-Paul, « l'arrivée des reliques de saint Annobert à Morienval, en 1122, rendit nécessaire la reconstruction de l'abside pour augmenter le nombre des autels. » (*Ibid.*, p. 204.)

2. « Ces quatre croisées d'ogives, séparées les unes des autres par d'étroits doubleaux en plein cintre surhaussé... » (Lefèvre-Pontalis, *op. cit.*, p. 73). — Cf. Gonse, l'*Art gothique*, p. 57.

3. *Congrès archéologique de France*, XLIVe session, *Séances générales tenues à Senlis en 1877*, p. 257.

4. « Un déambulatoire très étroit .. Largeur du déambulatoire, 1m90. » (Lefèvre-Pontalis, *op. cit.*, p. 195.) » — « Le déambulatoire se compose d'un étroit couloir de deux mètres de largeur, qui se rétrécit en face de chaque pilier pour laisser entre les colonnes un petit passage de 0m,65 ». (*Ibid.*, p. 201.) — « Les petits doubleaux en plein cintre qui séparent les voûtes sont surhaussées d'une manière très apparente... L'ouverture de ces arcs ne dépasse pas 0m,65. » (*Ibid.*, p. 202.)

1. « Déambulatoire ne pouvant être utilisé pour la circulation, puisque les deux extrémités en sont interceptées par des tours... » (Anthyme Saint-Paul, dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1895, p. 9, et dans la *Correspondance hist. et archéol.*, 1897, pp. 136-137.)

« A l'Est, un étroit couloir voûté en berceau et fermé par une porte donne accès dans le soubassement du clocher méridional. Ce réduit, qui était éclairé à droite par une fenêtre en plein cintre aujourd'hui bouchée, ne communique pas avec le déambulatoire. Son mur de fond mesure un mètre d'épaisseur et ne présente aucune trace d'ouverture, ce qui prouve bien que la galerie du chœur n'existait pas au XIe siècle, quand les deux tours jumelles furent construites. » (Eug. Lefèvre-Pontalis, *op. cit.*, p. 199.)

« Si le plan du chœur actuel avait été tracé en même temps que celui de la nef, le constructeur aurait fait communiquer la galerie du chevet avec le transept, en réservant un passage à travers le soubassement des clochers, ou plutôt il aurait reconnu la nécessité de repousser les tours un peu plus loin. » (Lefèvre-Pontalis, *op. cit.*, p. 203.)

ment. Si le chevet de Morienval ne nous offre réellement pas un couloir accessible et suffisamment ample autour du chœur et du sanctuaire, nous devons renoncer, en ce qui le concerne, au terme *déambulatoire*, qui évoque l'idée d'une partie architecturale distincte et caractérisée.

Les chapelles, recouvertes par ces croisées d'ogives qui ont provoqué de si ardentes discussions, — sont d'un plan bizarre, exceptionnel, sans doute, mais enfin ce sont des chapelles absidales. Elles confinent *immédiatement* l'abside principale, mais cette anomalie a été commandée par le terrain. Constatons l'anomalie, et n'employons pas pour désigner ces chapelles et les baies qui les séparent, un vocable qui ne correspond en rien à leur nature réelle et qui ne pourrait convenir dans l'espèce, qu'à une partie de construction intermédiaire — totalement absente.

Jos. BERTHELÉ.

Montpellier, le 10 juin 1905.

Un chemin de croix.

N chemin de croix paraît aux marchands d'objets de piété sujet aisé à peindre ou à sculpter ; plus d'un rapin est prêt à en accepter la commande ; d'autres la mépriseraient, trouvant que les scènes traditionnelles, si bien déterminées d'avance, laissent trop peu d'essor à leur puissance créatrice. Par contre, les vrais artistes trouvent l'œuvre redoutable ; un des plus éminents peintres chrétiens que j'aie connus n'a guère entrepis que deux ou trois chemins de croix dans sa longue carrière ; un autre, un chef d'école, sollicité toute sa vie, ne s'est jamais permis entreprise si hardie ; après avoir composé une première station, il s'est arrêté devant la difficulté de réaliser son idéal.

C'est avec cette conscience de la difficulté, que M. R. Rooms, de Gand, a entrepris de sculpter dans la pierre bleue, en bas relief, la *via crucis* qui lui était demandée pour la modeste église rurale de Huyssen. Il a d'emblée renoncé à ces thèmes mouvementés et pittoresques, qui tendent à faire de chaque station un tableau d'histoire avec un coin de Palestine comme théâtre, une foule de personnages comme acteurs et toutes sortes d'épisodes autour du sujet central.

Il s'est prudemment abstrait dans chacune des scènes augustes et émouvantes de la Passion réduites à leur plus simple expression et à leur solennelle grandeur, ne faisant intervenir auprès du Christ que deux ou trois personnages, acteurs nécessaires à l'intelligence du drame. Point de paysage, ni d'édifice, ni de végétation ; rien que le sol nu et le fond plat, destiné à la

dorure. De peur de distraire la contemplation émue du fidèle, l'artiste sacrifie même les détails caractéristiques du costume ; la robe ou bliaud et l'ample manteau, dans leur noble forme antique, en font tous les frais, sauf la cotte de maille de quelque soldat représentant la persécution armée. Pour racheter l'extrême sobriété de lignes résultant de cette simplicité de l'habit et sauver l'effet décoratif, il a adopté pour les draperies un parti artistique, à savoir des motifs de plis systématiques et en quelque sorte rythmés, des tuyautés verticaux, des ondulations régulières en guirlandes étagées en cascades, des bords de manteaux retombant en spirales, comme dans les statues grecques archaïques et dans les sculptures du moyen âge. Quant aux personnages, ils sont

sobres de mouvement, nobles d'attitude et juxtaposés sans artifice, et semblent tout absorbés par

le drame émouvant qui se passe surtout dans les âmes. Aussi tout l'intérêt est-il concentré dans l'expression des visages et des attitudes et c'est ici qu'apparaît l'émotion profonde de l'artiste, qu'il a su communiquer à la pierre en même temps que le sentiment de la grandeur du sujet.

Dans la scène du crucifiement, le Christ fortement stylisé, les bras étendus horizontalement, droit dans la majesté de son corps vainqueur de la mort, rudement façonné quant au détail anatomique, est d'une grandeur un peu âpre mais surnaturelle. Sous les bras raidis se dressent, un peu figés comme dans les majestueux personnages des portails romans, la vierge Marie, S. Jean, Marie Salomé et Longin. Leur attitude ferme, rigide, presque monumentale, donne un caractère plus puissant à leurs gestes sobres et à leurs figures pénétrées d'émotion et tournées vers le Sauveur.

Dans les autres scènes, les attitudes sont plus simples et plus vivantes ; le sacrifice n'est pas consommé ; le drame du Calvaire déroule encore ses péripéties inoubliables ; ses témoins s'empressent autour de la Divine victime, avec une agitation contenue et respectueuse, en des poses plus vivantes, toujours nobles et même gracieuses, et les visages ne respirent que le sentiment poignant qui anime les acteurs du drame. L. C.

Ornements sacrés de saint Hugues, évêque de Grenoble (XIIe siècle).

Conservés à la Chartreuse de la Valsainte, près Fribourg (Suisse) (1).

I. — Historique.

PARMI les reliques de la Valsainte se trouvent un *amict*, une *aube*, un *manipule* et une *étole*, ayant appartenu à saint Hugues, évêque de Grenoble, bienfaiteur insigne des Chartreux, après avoir été l'élève de leur fondateur.

Saint Hugues, né en 1052, sacré évêque en 1080, passait à meilleure vie le 1er avril 1132. Trois dates qui indiquent l'âge approximatif des précieuses reliques.

Ces ornements, d'un grand intérêt au triple point de vue de la piété, de l'archéologie et de l'art, proviennent de la Chartreuse de Saint-Hugon (2). Entourés des plus grands soins pendant huit siècles, il sont parvenus jusqu'à nous dans un remarquable état de conservation. En 1793, lors du pillage de Saint-Hugon, ils avaient été sauvés par le zèle d'un Fribourgeois, Dom Joseph Herman (1), qui les transféra à la Part-Dieu, en même temps que l'anneau et la mitre de saint Hugues ; deux autres reliques d'une insigne rareté qui furent, hélas ! volées ou détruites, quand, en 1848, l'heure de la proscription vint à sonner, pour les Chartreux de la Part-Dieu. L'un des proscrits apporta à la Valsainte, lors de sa restauration en 1863, les ornements de saint Hugues, que nous possédons aujourd'hui.

Les monuments de ce genre et qui remontent à pareille antiquité sont uniques dans le canton de Fribourg. Je dirai plus. Car, après de minutieuses recherches, il faut aboutir à la conclusion suivante : que quatre vêtements sacrés, antérieurs à l'année 1133, ayant appartenu à un même personnage, soient conservés au XXe siècle dans un état parfait, c'est là une chose remarquable dans l'histoire de l'archéologie.

Honneur donc à la piété des Chartreux de Saint-Hugon, ainsi qu'au zèle de Dom Joseph Herman !

II. — Amict.

L'amict de saint Hugues est une toile fine, rectangulaire, qui mesure 1^m,06 sur 0^m,96. Il ne porte ni croix, ni ornementation. Les deux cordons sont cousus sur l'ourlet.

III. — Aube.

1° DESCRIPTION. — Ce vêtement liturgique, par sa forme, ses dimensions et son ornementation, rappelle bien tous les caractères soit des aubes du XIIe siècle, décrites par Rohault de Fleury (2) et le Révérend Père Braun (3), soit d'une *aube* impériale (4), tissée à Palerme en 1181,

1. Cette étude a été soumise au Révérend Père Joseph Braun qui a bien voulu la revoir, en y ajoutant de précieux renseignements.

2. Fondée en Savoie, l'année 1172. Son nom *Sancti Hugonis* lui fut donné en l'honneur de saint Hugues.

1. Le célèbre moine, immortalisé par Louis Veuillot, dans ses *Pèlerinages de Suisse* (livre I, n° 14), était à la fois poète, mécanicien, miniaturiste, graveur et astronome. Il avait fait profession à la Chartreuse de Saint-Hugon. Il en fut chassé par la grande Révolution. Emportant avec lui de précieuses reliques, il se réfugia à la Chartreuse de la Part-Dieu, où il mourut en 1821.

2. Rohault de Fleury, *La Messe*, tome VII.

3. *Stimmen aus Maria Laach*, XVIII, Ergänzungsband, Heft 71. Jos. Braun : « Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes, » 1897. — Signalons tout spécialement l'aube de saint Thomas de Cantorbéry, conservée à la cathédrale de Sens.

4. Au jour du couronnement, l'empereur était revêtu de tous les ornements pontificaux, sauf la chasuble.

que l'on conserve au Trésor impérial de Vienne.

L'aube de saint Hugues, d'une hauteur étonnante, 1m,92, devait être relevée par une ceinture.

Voici quelques autres dimensions :

1° Largeur des deux grandes pièces rectangulaires, comprises devant et derrière, entre les manches, et descendant jusqu'à terre ; en haut de l'aube 1m,08,

en bas 1m,12.

2° Circonférence de la jupe dans sa plus grande largeur 4m,80.

3° Dans l'orifice qui laisse passer le cou,
largeur de droite à gauche 0m,14,
largeur d'avant en arrière 0m,09.

4° Longueur des manches 0m,68.

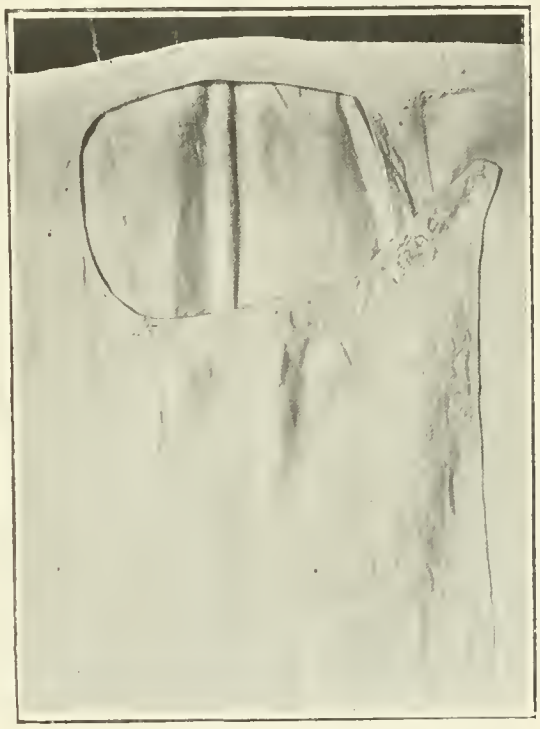
Leur largeur à l'entournure 0m,68.

Aube de saint Hugues.

Ce qui frappe dans la forme générale, c'est la largeur notable des manches à leur naissance, et leur ouverture bien juste aux poignets. Il en résulte plusieurs avantages : cette largeur de l'entournure permet de vêtir avec facilité et dignité l'ornement ; l'étroitesse relative du poignet donne au bras et à la main l'aisance nécessaire dans les cérémonies sacrées, tout en empêchant les manches de tomber et de laisser les bras découverts, lorqu'ils sont élevés en croix pendant le canon, suivant l'usage pratiqué au temps de saint Hugues, et conservé encore aujourd'hui dans la liturgie des Chartreux.

L'aube se rétrécit vers la ceinture pour s'élargir aussitôt en forme de trapèze ; elle descend en plis nombreux que nous retrouvons dans des vêtements similaires (1) et que l'on distingue même sur les sceaux des archives (2).

L'étoffe de lin finement tissé, est ornée de sujets décoratifs, obtenus par des points de piqûre, d'un goût très délicat, en fil blanc. Cette décoration fait le tour de l'encolure, va jusqu'aux épaules, puis garnit l'ourlet qui borde le décolletage ; elle se retrouve encore sur les côtés, à hauteur de la ceinture. Losanges, fleurons et volutes se combinent d'une façon heureuse, tantôt avec des chevrons, plus loin avec des



Encolure de l'aube.

lignes droites, brisées ou ondulées ; ici près d'entrelacs, ailleurs le long d'arborescences gracieuses en palmettes alternes ; le tout encadré d'une double et parfois triple bordure de pointillés. Vers le milieu de la poitrine, le décor finit par une croix fleuronnée à six branches.

L'orifice supérieur par lequel la tête passe, est très étroit : certains liturgistes du XIIe siècle

1. Cette forme d'aube, que l'on voit au XIe siècle, resta en usage jusque dans le XVIe. Citons, par exemple, les aubes conservées dans l'église de Sainte-Marie, à Danzig ; dans la cathédrale d'Halberstadt ; et à Castel S. Elia, près Népi, en Italie.

2. G. Demay, *Le costume au moyen âge, d'après les sceaux*, p. 270.

l'appellent « *caputium cum lingua.* » Honorius d'Autun (1) désigne par ce « *caputium* » le bord de l'encolure et par « *lingua* » (2) la languette qui sert à fermer le « *caputium* ». Ici, le mode d'attache devait être, semble-t-il, une épingle ou un *fermail*, c'est-à-dire une agrafe; car il n'y a ni boucle, ni cordon, ni boutonnière, ni bouton ; et de ces différentes sortes de fermetures aucun vestige n'apparait.

Au bas des manches, ce qui tient lieu de *parements* ou *orfrois*, c'est un travail ajouré, d'une grande finesse. Il mesure 0m,082 de hauteur ; bordé en haut d'un petit lacet, il est appliqué sur tout le contour des poignets.

Orfroi des manches.

On ne remarque point ces fentes latérales, qui, en France (3) du moins, existent généralement dans les aubes modernes, et permettent d'introduire les mains dans les poches.

L'ourlet, au bas de la jupe, devant et derrière, a une hauteur de 0m,145 ; sur les côtés, où il n'a que 0m,032, il est renforcé par des petites pointes découpées dans le prolongement de l'étoffe, et mises là, sans doute, pour diviser harmonieusement les plis latéraux de la jupe.

Ceux-ci aboutissent, près de la ceinture, en un triangle merveilleusement ouvragé. A la base, les plis sont froncés, puis disparaissent, comme par enchantement, sous un travail *de sablé*, avec losanges en relief. Ce prodige de patience et d'habileté donne à l'étoffe une solidité extraordinaire, précisément à l'endroit où les déchirures sont le plus à craindre, lorsqu'on met ou qu'on retire le vêtement.

Ornementation sous les manches.

Le triangle a 0m,042 de hauteur ; il est encadré d'une large ornementation, terminée vers le bas en queue d'aronde, et, au sommet, en un gracieux fer de lance.

II° Remarque pratique. — L'aube de saint Hugues compte parmi les plus remarquables que nous ait léguées le moyen âge. En la prenant pour modèle, toutefois avec des dimensions plus restreintes, et des perfectionnements dans le dessin des piqûres, on obtiendrait des aubes qui auraient le mérite d'être

1. Migne. *Patrol. lat.*, t. 172, p. 605.
2. Appelée encore *lingula* et *ligula* ; ce qui donne le même sens.
3. En Allemagne, elles sont à peine usitées.

pratiques, en même temps que conformes à la tradition, ainsi qu'aux lois de la liturgie et de l'esthétique.

III° UNE QUESTION DE PALÉOGRAPHIE. — Cette aube nous ménage une surprise dans le domaine de la *paléographie*.

Toute la partie antérieure du « *caputium* » portait, par-dessus les dessins exécutés au fil blanc, une inscription brodée en soie. C'est, sans doute, le frottement de la chasuble qui aura effacé les lettres dont il reste, par devant, à peine quelques points, hélas! trop rares pour permettre de rétablir la moindre partie du texte. Mais la « *lingua* » ou languette du « *caputium* » conserve parfaitement lisibles, les caractères suivants :

I̅ ORŌE, c'est-à-dire IN ORATIONE, dans la prière.

Ces mots étaient-ils indépendants de ceux qui ont disparu ?

Nous ne pouvons répondre d'une façon catégorique. Il est vrai que dans le texte intégral, qui occupait une longueur de 0^m, 167, les vestiges des lettres disparues sont en soie jaune ; tandis que l'inscription conservée est toute en soie verte. Ajoutons que les différences des couleurs dans ces deux soies ne sont pas douteuses, mais clairement tranchées, et ne proviennent point des différences d'usure.

Il est vrai aussi qu'entre les derniers points de soie jaune et les lettres de soie verte, il y a un espace vide, qui semblerait établir l'indépendance des deux inscriptions.

Mais, en définitive, ces deux constatations ne donnent que des probabilités, et non des preuves certaines. Les différences de tons dans la soie ne prouvent pas *nécessairement* la présence de deux inscriptions diverses ; car, au moyen âge, on aimait à varier les couleurs.

Que peuvent signifier ces paroles IN ORATIONE, écrites sur une aube ?

Vu la disparition de la majeure partie du texte, et dans l'incertitude au sujet du lien des deux inscriptions, il ne nous est pas permis de donner une réponse décisive. Proposons cependant deux hypothèses :

1° Il ne serait pas impossible qu'on ait voulu marquer un MEMENTO MEI IN ORATIONE, une demande de prières, sollicitées par la personne à qui serait due l'inscription.

En tous cas, pareille demande de suffrages se trouve exprimée d'une façon très précise, vers la même époque, sur *l'étole dite de saint Martin* (1), conservée dans l'église d'Aschaffenbourg. On y remarque, fréquemment répétées dans le tissu, les paroles suivantes : IN NOMINE DOMINI ORA PRO ME (Au nom du Seigneur, prie pour moi).

Étole et manipule de saint Hugues.

2° L'inscription n'aurait-elle pas été une invitation pour l'évêque à se pénétrer davantage de l'esprit de prière, au moment où il revêt l'ornement liturgique, destiné à la célébration du Saint-Sacrifice ?

IV. — Manipule et étole de saint Hugues de Grenoble.

1° DESCRIPTION. Par la forme générale et la décoration, ces deux ornements se rapprochent

1. Ainsi appelée, non parce qu'elle aurait appartenu à saint Martin, mort au IVe siècle, mais pour avoir été faite en son honneur. Rohault de Fleury l'attribue au XIe siècle.

beaucoup des vêtements épiscopaux reproduits dans des sculptures, à la cathédrale de Chartres, ainsi que d'un fragment de manipule du XIIe siècle, conservé au musée de Kensington.

Le manipule et l'étole de saint Hugues ne portent point de croix. Ils offrent partout la même largeur : 0m,054. La longueur totale du manipule est de 1m,56. L'étole, longue de 3m,22, descend environ jusqu'aux pieds.

Chacun des deux vêtements est confectionné avec un galon en soie damassée, de couleur blanche. Le tissu détermine de gracieux losanges, qui forment une très belle décoration. Aux extrémités se trouvent des parements appelés *orfrois*. Ils sont ici d'une de ces étoffes qui, en général, venaient de l'Orient, et qui comptent parmi les plus riches du XIIe siècle. La nôtre est tissée en soie rouge, brochée d'or. Le tissu offre une telle finesse, que la disposition des fils ne peut être distinguée qu'au microscope. La partie brillante de ce brocart est de l'or, découpé en minces rubans qui s'enroulent en spirale autour d'une âme de soie ; les fils obtenus de la sorte sont assez fins ; leur ensemble figure un carrelage aux lignes enchevêtrées, sur lequel tranchent deux filets noirs. Chaque côté présente un bord rapporté, en étoffe violette, rayée de vert au milieu ; c'est là un encadrement d'autant mieux choisi que ses teintes s'harmonisent parfaitement avec le drap d'or.

Les *orfrois* se terminent par des effilés de soie : blancs pour le manipule, roses pour l'étole. La crête des effilés est en soie grenat, avec liseré blanc, au milieu.

Les deux pans du manipule sont reliés entre eux par un solide cordonnet, formé d'un double toron de soie blanche, ayant une longueur de 0m,07. Chacune de ses extrémités traverse un pan du manipule par un simple trou, et est arrêtée par un nœud, non moins simple.

L'étole porte deux bandes d'étoffe de laine, très résistantes, larges de 0m, 022, longues de 0m,20. Chacune d'elles est cousue par-dessous à l'un des bras de l'étole. Ces bandes, que l'on pouvait rattacher à la ceinture, se retrouvent dans plusieurs étoles du moyen âge ; par exemple, dans celle que garde l'église de Saint-Donat à Arlon (Belgique), et qu'une tradition attribue à saint Bernard. Les bandes en question furent appelées *subcingulum* en quelques lieux seulement ; elles ne doivent pas être confondues avec l'ornement spécial désigné par les liturgistes des XIIe et XIIIe siècles sous les noms de *subcingulum*, *subcinctorium*, *balteus*, *præcinctorium* ; et qui avait la forme d'un manipule.

II° Une remarque. Les magnifiques ornements de saint Hugues nous rappellent une importante remarque, faite par M. G. Demay (1) : « *Autant* les manipules modernes *sont courts, raides et lourds, autant ceux du moyen âge étaient longs*, SOUPLES ET ÉLÉGANTS. »

III° Admirable conservation. L'admirable état de conservation dans lequel se trouvent les reliques de saint Hugues, nous suggère une leçon très utile :

Pour conserver les vêtements sacrés des saints du moyen âge il y a diverses méthodes, deux entre autres.

L'une consiste à garder dans leur intégrité absolue ces précieux objets, à les mettre loin de la lumière vive, de l'humidité et de la poussière, en les protégeant par une châsse vitrée, enfermée elle-même dans une crédence, également vitrée. Ainsi sont conservés les vêtements épiscopaux de saint Hugues.

L'autre méthode réduit en mille morceaux les ornements pour en distribuer des reliques. Déplorable procédé contre lequel on ne saurait trop s'élever. Rappelons ici la pratique de Rome. Dans la cité des Papes, les églises qui possèdent de très anciens ornements, ayant appartenu à des saints, n'en donnent point de fragments.

Avec la première méthode, les monuments les plus précieux seront conservés pendant des siècles, pour la liturgie, l'art sacré, l'histoire, l'archéologie, et parfois la paléographie.

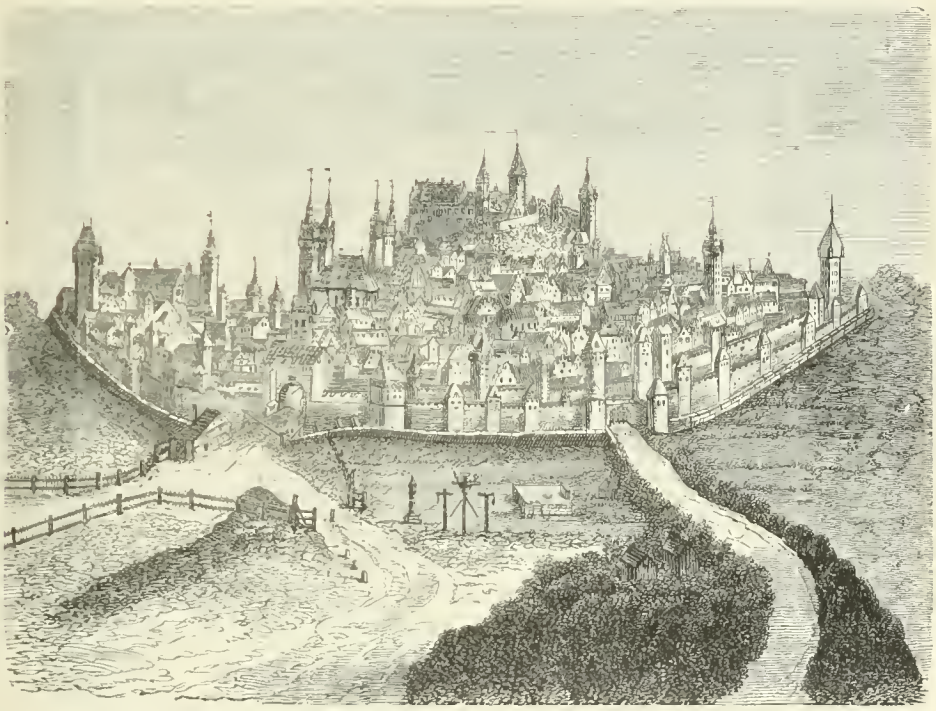
Et en vénérant des ornements sacrés conservés intacts, plutôt que des parcelles de quelques millimètres, dépourvues souvent d'authentiques et de cachets, la piété des fidèles aura tout à gagner.

Dom Louis-Marie de Massiac.

1. *Le costume au moyen âge, d'après les sceaux*, p. 281.

Nuremberg (1).

U est le temps, où un homme de goût comme Mozart, passant à Nuremberg, notait sur son carnet de voyage « que la ville est laide, et qu'il y a déjeuné » ! Aujourd'hui, quiconque se pique d'avoir un peu voyagé, rougirait d'avouer qu'il n'a pas vu Nuremberg et ses merveilles d'art. C'est l'endroit du continent où s'évoque avec la plus entière illusion l'aspect d'une ville du moyen âge. Cette ville idéale se présente avec un cachet d'unité et d'harmonie telle, qu'on la croirait créée d'une pièce à l'âge d'or de la beauté pittoresque. Cependant des siècles successifs, des tendances diverses et même contradictoires, y ont apporté leurs formes caractéristiques et hétérogènes. D'où vient donc cette harmonie de l'ensemble, à peine altérée par les constructions modernes ? C'est que les édifices se sont ajoutés les uns aux autres sous l'action incessante de la ferveur artistique; les monuments y ont germé du sol, comme des produits organiques et naturels, éclos sous l'action



Nuremberg, vers la fin du XVe siècle.

incessante du génie local ; tous ont une physionomie de famille, dans le style immanent du pays et de la ville.

M. Rée, qui connaît à fond son Nuremberg, vient de consacrer à cette ville de rêve un des volumes de la collection des *Villes d'art célèbres;* il nous décrit d'abord les monuments. Ce sont premièrement les portes des remparts, et, sur un long plateau rocheux régnant de l'Est à l'Ouest, la tour du Luginsland (1377) et le grenier à blé (*alias :* les écuries impériales) construit en 1495, par l'architecte Hans Beheim, la demeure de l'Intendant (XIIIe siècle) et le vieux Burg impérial, avec sa grosse tour carrée et sa haute tour ronde. Bien défiguré par les anciens et les modernes, ce château conserve encore une chapelle dédiée à Ste Marguerite à deux étages, l'un roman, l'autre gothique.

A côté de ces restes féodaux, se développent avec richesse l'architecture religieuse et l'architecture civile. L'Empire et l'Église ont laissé à Nuremberg des traces ineffaçables de leur puis-

1. *Les Villes d'art célèbres. Nuremberg*, par M. P. J. Rée. — In-8° de 172 pp,, nombreuses photographies. Paris, Laurens, 1905.

Nuremberg. — Les remparts et le musée germanique.

Nuremberg. — Porte Spittler et tour de défense.

sance. Mais en outre, comme dans les villes flamandes, on y trouve les vestiges magnifiques d'une bourgeoisie puissante et fière, qui s'est développée librement, sous la tutelle du

pouvoir temporel et de l'autorité ecclésiastique.

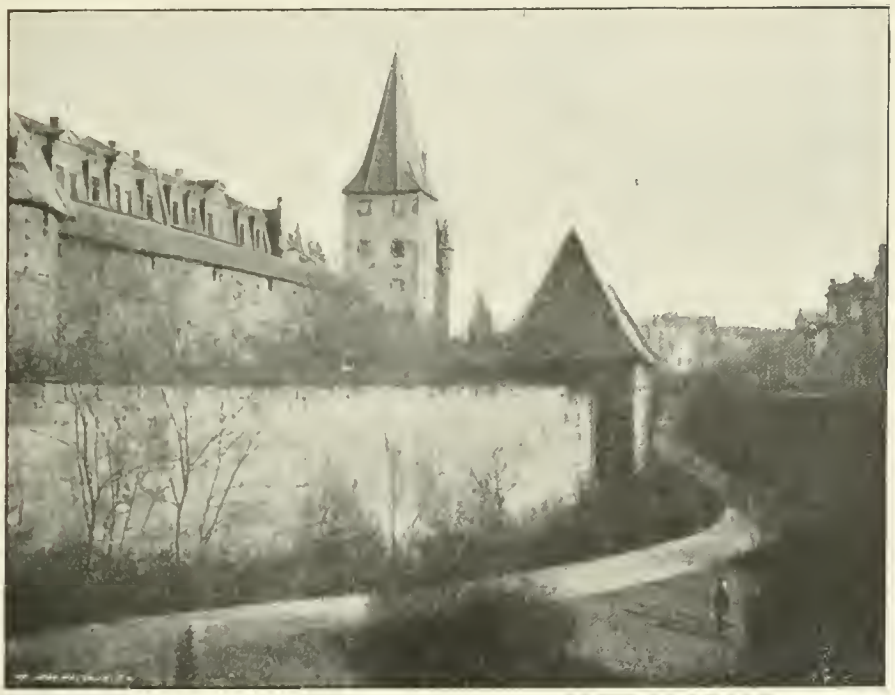
La maison aux vins offre le type des constructions privées du moyen âge.

L'hôtel-de-ville date de 1332; la façade de l'Est, bien restaurée, et le côté sud de la salle des fêtes en constituent les morceaux remarquables. La grande salle a une voûte en bois du XVIe siècle, et rappelle la salle d'armes de l'hôtel-de-ville de Gand. On y avait peint des scènes historiques.

L'église de Saint-Gilles, reconstruite au XIIIe siècle, n'a gardé qu'une chapelle romane et deux gothiques. Le chœur de Saint-Sébald date de 1273. La nef a été remaniée en 1309; une crypte dédiée à S. Pierre a été retrouvée sous le chœur. De la même année 1273 date le chœur polygonal de la petite église de Ste-Claire.

Les moniales de l'hôpital de Ste-Catherine élevèrent leur église au XIVe siècle. Elle a trois nefs, un chœur imposant, et un transept inachevé.

La gracieuse église de Notre-Dame fut élevée vers 1360. Carrée en plan, ses neuf travées de voûtes posent sur quatre puissants piliers ronds;



La double enceinte de murs et tourelles sur le Frauenthorgraben.

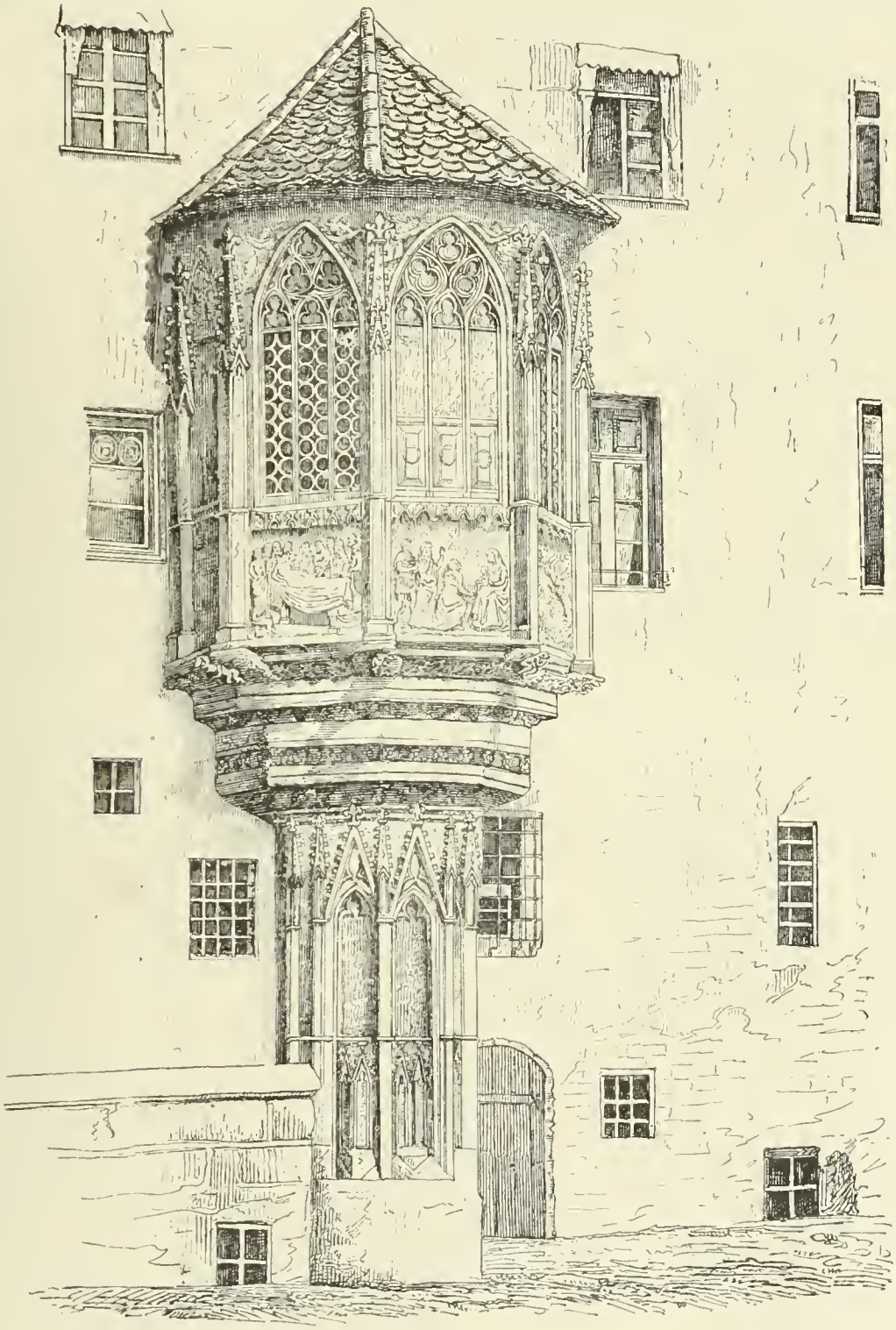
elle offre en outre un chœur profond; elle est précédée d'un porche fermé surmonté de la chapelle de St-Michel, restes de l'antique tradition romane, bien qu'elle ne date que de 1411. Le grand pignon qui domine cet édicule est d'une grande richesse, avec ses cinq étages d'arcatures aveugles, et ses rempants interrompus par les pinacles qui caractérisent le style allemand.

De la même époque (1331-1341) date l'église de l'hôpital du St-Esprit, qui jadis avait le privilège de garder le trésor impérial confié à la ville. Agrandie en 1527, elle a trois nefs et garde des vestiges de fresques remarquables. Nuremberg conserve une série d'autres églises du XIVe siècle; notons celle de St-Jacques, de belles proportions.

Revenons à celle de St-Sébald. Le chœur oriental date de 1370 environ; c'est un vaisseau élevé à trois nefs, terminé par une abside à neuf pans qui domine le reste de l'édifice. Le portail oriental, dit des mariés (parce que l'on y mariait), abrite sous des dentelles de pierre délicieusement ajourée des ébrasements ornés des statues des vierges sages et des vierges folles. Le fameau tombeau de S. Sébald qu'abrite l'église est trop connu pour que nous devions nous y arrêter.

Nuremberg. — L'église Saint-Laurent.

Nuremberg. — Porche de l'église Notre-Dame.



Nuremberg. — Le balcon du Doyenné.

L'église St-Laurent daterait aussi de 1274; elle fut achevée au cours du XIVe siècle, mais encore ici l'on éleva également après coup, en 1439, un chœur gigantesque. La façade orientale est conçue dans un style richement détaillé qui rappelle les cathédrales de Strasbourg et de Fribourg en Brisgau. On trouve ici le haut et luxueux portail, la grande rose à la fine résille et au riche encadrement flamboyant, enfin le fronton dentelé et terminé en tourelle, c'est-à-dire toute l'ordonnance qu'Ervin avait conçue pour la façade de Strasbourg en place de la lourde construction que critique justement le narrateur de la dernière excursion en Alsace de la Gilde de St-Thomas et St-Luc. Comme Ervin, le maître de St-Laurent a voulu idéaliser et, si l'on peut dire, immatérialiser le mur du pignon, en jetant comme une dentelle de pierre devant le mur.

C'est encore au XIVe siècle que Nuremberg doit le couvent des Chartreux, avec ses cloîtres bien conservés et sa longue église à une seule nef, commencée en 1383.

Citons encore le Nassauerhaus, construction du XIVe siècle fort remaniée, qui, pareille à une forteresse, domine le marché avec ses jolies tourelles, le presbytère de St-Sébald, avec sa si gracieuse absidiole en encorbellement, et que M. Rée appelle à tort une tourelle (1361). Malheureusement ce qu'on en voit est une copie de l'ouvrage originel, lequel a été transporté au Musée Germanique. N'oublions pas de mentionner la *belle fontaine* (1385-1396) qui se trouve en face du portail nord (et qui a eu précisément le même sort que l'*Erker* de St-Sébald), le beau bâtiment de la douane, œuvre du XVe s. et les curieuses maisons de la renaissance avec leur galerie et balustrade de bois.

M. Rée décrit avec soin ces édifices, s'étendant longuement sur les belles sculptures qui les enrichissent et présentant les œuvres d'Adam Krafft, celles de Veit Stoss, de Peter Vischer, de Paneruz Labenwolf Il consacre en outre deux importants chapitres à la peinture et aux arts industriels qui ont enrichi Nuremberg de tant de joyaux. Nous ne pouvons le suivre jusqu'au bout sans abuser de la place qui est ici mesurée.

Ajoutons que cet inventaire des œuvres monumentales et artistiques qui font la renommée de la vieille cité allemande est fait d'une manière consciencieuse et entendue, nous ne pourrions pas dire dans un style très attrayant, ni dans un français très correct. Il est fatigant de lire une traduction française littérale de phrases compliquées, pensées en allemand. Une observation que nous ferons ici, mais qui est commune à la plupart des livres de l'espèce, c'est qu'il est fâcheux qu'on nous décrive des monuments, sans penser à nous en donner le *plan terrier*. On ne se figure pas assez combien le « plan à terre » aide à l'intelligence des descriptions architectoniques si difficiles à comprendre à la lecture d'un texte Un mot encore : en bon protestant, l'auteur s'attache à inféoder à la Réforme le grand Albert Dürer. C'est là une prétention réfutée depuis longtemps dans les colonnes mêmes de la *Revue de l'Art chrétien* (1).

L. Cloquet.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1889, p. 247 et année 1895, p. 423.

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 28 juillet 1901.* — Le président, M. Collignon, donne lecture d'une lettre dans laquelle le duc de Loubat annonce la découverte faite à Délos de trois trésors de monnaies grecques, de nombreuses petites statues et de petites inscriptions, dont l'une relate le prix du bois et du charbon à Délos.

Lecture est donnée par M. de Ricci de l'énumération de manuscrits anciens et des papyrus qui ont été achetés par lui en Égypte.

Séance du 4 août. — M. Perrot donne lecture d'une lettre de M. Holleaux, directeur de l'école d'Athènes, sur les résultats des fouilles de Délos.

Séance du 11 août. — Le docteur Capitan présente, en son nom et en celui de son collaborateur, l'abbé Arnauld d'Agnel, deux cartons de fort beaux silex taillés, identiques sur les deux cartons, et venant, d'une part, d'Égypte et, d'autre part, de l'île Riou, à treize kilomètres de Marseille. On peut déduire des observations que des populations aborigènes de l'époque néolithique ont, il y a plus de cinq mille ans, vécu à Riou. Un peu plus tard, des Égyptiens préhistoriques sont venus dans l'île où ils ont laissé quelques-uns de leurs beaux silex taillés caractéristiques. Les Ligures ont ensuite séjourné en ce point, puis des Grecs y sont venus, laissant chacun des débris de leur céramique ; enfin des Romains y sont restés assez longtemps, abandonnant de très nombreux fragments de poteries. Ensuite il n'y a plus, en ce point, aucune trace de l'homme aux époques ultérieures.

C'est la première fois qu'on signale la découverte, bien en place, de silex taillés égyptiens aussi loin de leur pays d'origine.

Séance du 18 août. — M. Reinach communique un rapport d'Edhem bey sur les fouilles qu'il a conduites à Alabanda, en Carie, par ordre et aux frais de S. M. le sultan.

Edhem bey a commencé le déblaiement d'un grand temple et d'un agora où il a découvert un bas-relief représentant un combat entre des guerriers et des amazones.

M. Babelon fait une communication sur une monnaie d'argent de Chalcis en Eubée, qui porte la contremarque de la ville d'Ischnæ en Macédoine. M. Babelon établit que cette contremarque fut appliquée sur cette monnaie à l'occasion du siège de la ville d'Olynthos par Philippe de Macédoine, en 347 avant J.-C.

Séance du 25 août. — M. l'abbé Thédenat entretient l'Académie de deux bas-reliefs bien connus trouvés à Pompéi. L'un et l'autre représentent des scènes du tremblement de terre de l'an 63 après J.-C. qui détruisit en grande partie Pompéi, Herculanum et d'autres villes. Sur le premier figure le côté nord du Forum avec le temple de Jupiter et son arc de triomphe ; c'est un fait admis. Le second, suivant M. l'abbé Thédenat, représente un château d'eau situé près de la porte du Vésuve, et la porte du Vésuve elle-même. Ces deux monuments ont un caractère votif, ayant été érigés par des Pompéiens échappés au péril du tremblement de terre.

Séance du 1er septembre. — M. Holleaux annonce la découverte, faite le 15 août dans une maison de Délos, de 650 deniers romains, frappés au nom des légions par le triumvir Marcus Antonius.

M. Héron de Villefosse communique un rapport du P. Delattre, correspondant de l'Académie, sur les fouilles de Carthage. La première partie de ce document est relative à la découverte d'un nouveau sarcophage en pierre calcaire, orné de décors peints.

La seconde partie se rapporte à une construction souterraine offrant une disposition intérieure très particulière, en ce qu'elle est divisée en deux étages et comporte un escalier de vingt-cinq marches avec d'étroits couloirs. Le P. Delattre pense qu'il s'agit d'une prison militaire construite au second siècle de notre ère.

Séance du 22 septembre. — M. L. Delisle complète les renseignements qu'il avait fournis à la dernière séance sur deux manuscrits à peintures découverts à l'étranger.

M. Warner, conservateur des manuscrits au British Museum, l'informe qu'il a constaté une ressemblance frappante entre un autre manuscrit de la bibliothèque de Windsor, le *Livre d'heures de Sobieski* et les *Heures de Bedford.* Il lui paraît très probable qu'il fut exécuté pour Marguerite, fille de Jean sans Peur, duc de Bourgogne et veuve du dauphin Louis, duc de Guyenne, à l'occasion de son mariage avec Arthur, duc de Richmond, mariage qui eut lieu en 1438, c'est-à-dire l'année même du mariage d'Anne, sœur de Marguerite, avec le duc de Bedford.

M. Delisle ajoute que le manuscrit de la bibliothèque de Wernigerode n'a pas été fait pour Blanche de Navarre, seconde femme de Philippe de Valois, mais bien pour Blanche de France,

fille de Charles le Bel et femme de Philippe, duc d'Orléans.

Séance du 29 septembre. — M. Maspero rend compte des travaux du service des Antiquités égyptiennes, dont il est directeur, et de la découverte d'un trésor d'argenterie.

Société des Antiquaires de France. — *Mémoires*, 1903. — A noter un important et substantiel mémoire de M. E. Lefebvre-Pontalis sur les architectes et sur la construction de la cathédrale de Chartres, la notice de M. A. Mayeur sur Saint-Jean le Vieux de Perpignan, dont nous rendons compte ailleurs, et une étude de M. le baron de Baye sur l'église de Kologe à Godno (Russie occidentale), édifice de la fin du XIIe siècle. On voit dans les murs 110 vases acoustiques (golosniki). — On trouve de ces *échea* dans les anciennes églises russes, notamment à Novgorod et à Sous-Dal, souvent à la naissance des voûtes (1).

Comité des travaux historiques. — La 3e livraison du *Bulletin archéologique* de 1904 contient quelques travaux à signaler à nos lecteurs.

Notre ancien collaborateur feu Barbier de Montault s'est occupé naguère dans nos colonnes des croix en plomb d'*absolution*, de *consécration* et de *désignation*. La question a occupé jadis MM. Brutails (2) et Begin (3). M. P. Chevreux s'occupe de ces objets en ce qui concerne la région Vosgienne. L'auteur prouve que toutes ces croix doivent être considérées comme des plaques d'identité.

Le monument nommé Kair-Hachetta, en Palestine transjordanine, occupe les savants ; il est suggestif au point de vue des origines des arts musulmans et de celles de l'art byzantin. Rien n'y rappelle l'architecture gréco-romaine. La décoration superficielle est indépendante de toute structure et ne peut être inspirée que par l'imitation des tissus, des broderies, et des ornements d'orfévrerie. Or le décor de surface est bien le propre de l'art byzantin comme de l'art musulman. Notons aussi la ressemblance des chapiteaux dudit édifice avec ceux de Sainte-Sophie de Constantinople. Tels sont les points qu'a mis en lumière, M. Saladin dont on connaît la compétence au sujet de l'art ottoman et byzantin.

La bibliothèque de Saint-Omer possède un manuscrit de la vie de S. Omer, datant des environs de l'an 1200, contenant de belles miniatures que décrit M. A. Bonnet.

M. Dhiel signale les vestiges de la basilique chrétienne de Segermes, dans l'Afrique du Nord, analogue à celles que M. Strygowski a signalées récemment en Asie-Mineure.

La 1re livraison de 1905 contient une notice de M. P. de Lisle de Dreneux, sur la belle châsse de S. Calminius au musée Dobrée.

L'Académie royale d'archéologie de Belgique. — L'Académie a tenu en octobre, sous la présidence de M. F. Donnet, une séance solennelle, organisée à l'occasion du 75e anniversaire de l'indépendance nationale.

M. Fordhan, président de la *Société d'archéologie de Cambridge*, a donné lecture d'une adresse de cette Société à l'Académie, félicitant ses membres de l'heureux anniversaire de l'indépendance belge, rendant hommage à son Roi et accordant un souvenir ému à Léopold Ier dont la reine Victoria aimait à écouter les conseils.

Le R. P. Van den Gheyn a exposé le rôle de la Belgique depuis 1830 au point de vue de la préhistoire ; il a énuméré toutes les découvertes faites dans le sol belge pour les époques paléolithique et néolithique et pour l'âge du bronze.

M. H. Pirenne, professeur à l'université de Gand, a prononcé le second discours : il avait pris pour sujet : « La Belgique depuis 1830 au point de vue de l'histoire. » L'orateur a caractérisé les historiens de la Révolution ; il a rendu hommage à M. le prof. Kurth, qui a inauguré naguère en Belgique les nouvelles méthodes d'études historiques, et a exprimé son espoir dans l'avenir de l'école historique belge qui tient un juste milieu entre les écoles française et allemande.

M. Soil de Moriamé a parlé de « L'archéologie en Belgique depuis 1830 », et s'est félicité de ce que les pouvoirs publics comprennent si bien l'importance de ses travaux en ce qui concerne les restaurations des monuments.

M. Charles Comhaire, président du *Vieux-Liége*, a parlé longuement du Folklore ; enfin M. Fernand Donnet, secrétaire de l'Académie, en un discours excellent, s'est occupé plus spécialement de l'histoire et de l'archéologie à Anvers

1. V. sur les vases acoustiques. — C. Enlart, *Manuel d'archéol. fr.*, t. I, p. 703.
— A Vache. — Des *échea* ou *vases acoustiques. Congr. d'archéol. de Montbrisson*, 1885.
Tubeuf. — *Traité d'architecture*, t. I, p. 154, t. II, p. 16.
— A. Bechet. — *Notes d'art et d'archéologie*, 1892.
— V. de Guyencourt. — *Mém. sur l'église des Cordeliers d'Amiens. Revue de l'architecture.*
— F. Donnet. — *Les poteries acoustiques du couvent des Récollets d'Amiens.*
— Didron. — *Annal. archéol.*, t. XXII, p. 204, 354 ; t. XVII, p. 66 ; t. XXV, p. 62 398.
— L. Cloquet. — *Traité d'architecture*, t. V, p. 249.
2. *Bullet. archéol. du Comité des travaux histor.*, 1902, p. 490.
3. *Hist. de la cath. de Metz.*

et a flétri les restaurations et les démolitions ineptes qui ont privé la métropole de tant de glorieux vestiges du passé.

Société diocésaine d'Art chrétien de Namur. — La Société d'archéologie ecclésiastique que dirige M. le chanoine Sosson est un modèle qui devrait avoir de nombreuses copies. Elle se réunissait dernièrement à Vieux-Virton, après avoir assisté à Bertrix à une assemblée générale de la Société de Saint-Grégoire. Après la visite d'une nouvelle église (celle de Sainte-Marie à Virton) et du vieux château du lieu, ainsi que de la vieille église de Vieux-Virton, les excursionnistes tinrent une séance générale présidée par S. G. Mgr Heylen, évêque de Namur. M. le chanoine Schmitz y donna lecture d'un rapport annuel.

Après que Sa Grandeur eut félicité M. le secrétaire de son rapport, une discussion très intéressante s'engagea entre plusieurs membres sur différentes questions relatives aux monuments visités. Des notices de M. le chanoine Sosson servirent de base à ces débats.

M. l'abbé Nickers, curé de Notre-Dame à Namur, qui avait été chargé, il y a deux ans, d'étudier la décoration des voûtes de l'église de Bastogne, communiqua à l'assemblée les résultats de ses observations et de ses recherches : il ressort de celles-ci que les peintures dont il s'agit datent de 1535. Le travail de M. Nickers, très intéressant au point de vue artistique et archéologique, fut vivement apprécié par l'assistance, qui en décida l'insertion dans le Bulletin de la Société.

M. Nickers donna lecture d'un aperçu sur les pièces d'orfévrerie, provenant du diocèse de Namur, exposées au Palais de l'Art ancien à Liége.

Commission royale des monuments de Belgique. — Une intéressante manifestation a eu lieu à la suite de l'avant dernière assemblée générale de la Commission royale des monuments et de ses correspondants.

Généralement, ces sortes de réunions annuelles se clôturent par un banquet. Celui du mois d'octobre 1904 était exceptionnellement nombreux. Il s'agissait en effet de fêter le président de la Commission royale des monuments, qu'un arrêté royal récent avait promu à la dignité de Commandeur de l'Ordre de Léopold.

Aussitôt que le *Moniteur* eut fait connaître cette promotion, la pensée d'une manifestation publique, d'une marque de vive sympathie envers le président, se produisit parmi ses collègues de la Commission royale et trouva de l'écho auprès de tous ses membres.

Cette manifestation, un peu préparée à l'avance, ne pouvait se produire avec plus d'à-propos, qu'à l'occasion du banquet de clôture de l'assemblée générale de l'année 1904.

Aussi, dès qu'à la fin du dîner, M. le président Lagasse eut proposé le toast traditionnel au roi en des termes qui soulevèrent d'unanimes applaudissements, M. Helbig, vice-président, se leva à son tour pour porter un toast au président. Il fit ressortir combien la haute distinction dont celui-ci avait été l'objet, en l'honorant lui-même, honorait aussi le collège qu'il présidait avec tant de distinction, et avec une courtoise cordialité qui n'avait cessé de lui attirer la sympathie de tous ses collègues. Aussi, ces collègues n'attendaient qu'une occasion pour témoigner leurs sentiments. Heureux de saisir celle qui s'offrait d'une manière si brillante, l'orateur s'est fait l'organe de l'assemblée, en faisant au président l'hommage d'un médaillon qui, reproduisant ses propres traits, prendrait certainement une place d'honneur au foyer familial et associerait ainsi à la joie de cette manifestation, la digne épouse et la famille du président.

Au moment où s'achevait ce petit discours, on dévoila un charmant médaillon en marbre blanc taillé par le ciseau si habile et si précis du statuaire Vinçotte, membre de la Commission royale des monuments et présent à la réunion.

M. Lagasse-De Locht remercia en termes éloquents et émus, faisant ressortir avec beaucoup d'à-propos le côté sérieux de cette fête si joyeuse, qui, en resserrant les liens de confraternité qui unissent tous les membres de la Commission des monuments répandus dans les différentes provinces de la Belgique, était de nature à donner plus d'unité et d'efficacité à leurs travaux pour la conservation des monuments, héritages du passé et qui doivent rester l'honneur de la patrie dans l'avenir.

La *Revue de l'Art chrétien* s'associe à l'hommage rendu au haut fonctionnaire qui a toujours témoigné tant de sympathie et a rendu tant de services aux artistes chrétiens.

La Commission a tenu le 9 octobre dernier sa réunion plénière de l'année 1905.

En ouvrant la séance, M. Lagasse de Locht a tenu à rappeler que cette année verra le 70e anniversaire de la création de la Commission royale. C'est, en effet, en 1835, que parut l'arrêté royal qui la créa.

M. Van den Heuvel, qui représentait M. le ministre de l'agriculture, s'est plû à constater

que les fêtes jubilaires célébrées, cette année, avec tant d'éclat, ont été aussi d'intéressantes manifestations d'art. On a pu observer combien le sentiment public s'éclaire et s'affine, avec quelle ardeur il se reporte vers les œuvres du passé.

Le ministre a félicité la Commission d'avoir mis au jour le premier volume de l'*Inventaire des objets d'art appartenant aux établissements publics.*

Après quoi, il a été donné lecture d'un long rapport rappelant les divers éléments sur lesquels s'était exercée l'activité de la Commission dans le courant de l'exercice écoulé.

Nous empruntons au *XXe Siècle* quelques détails sur ce rapport et sur les questions traitées en séance.

La Commission, pendant l'exercice écoulé, a tenu 44 séances ; elle a traité 1,150 affaires. Le rapport insiste pour qu'il soit voté une loi protectrice des œuvres d'art appartenant à des particuliers. Il signale encore l'abus commis par certaines administrations qui, se fondant sur un « avis officieux », qu'on leur donne par pure obligeance, entament et poursuivent des travaux de construction ou de restauration, sans attendre l'autorisation officielle et définitive exigée par l'arrêté royal du 16 août 1824.

Il a encore été fait rapport sur les travaux des Comités provinciaux. Successivement MM. Donnet, pour la province d'Anvers ; Destrée, pour le Brabant ; de Ceuleneer, pour la Flandre orientale ; Mathieu, pour le Hainaut ; Ruhl, pour la province de Liége ; abbé Daniels, pour le Limbourg, et Tandel, pour le Luxembourg, ont signalé à l'attention de la Commission royale une série de faits au sujet desquels il conviendra d'arrêter des mesures efficaces et uniformes et fourni d'abondants détails sur l'activité dont témoignent les Comités provinciaux dans l'accomplissement de leur mission.

Ce très long examen de conscience terminé, l'assemblée a abordé le troisième objet figurant à son ordre du jour : Qu'enseignent les découvertes de peintures murales faites dans les monuments de la Belgique ?

M. le chanoine Van Caster, rapporteur sur cette question, a insisté sur l'exemple que nous fournissent les peintures murales de Sainte-Gudule, peintures murales qui doivent remonter à la fin du XIIIe siècle ou au début du XIVe et au sujet desquelles M. l'abbé Van Roost lui a fourni des notes et des calques du plus haut intérêt.

M. le chanoine Van Caster a affirmé que ces exemples justifient la thèse qu'il développait dès 1897, au Congrès d'archéologie de Malines, et d'après laquelle ces peintures murales — du reste fort inexactement qualifiées de « peintures » — n'auraient pour ainsi dire jamais été effectuées suivant un plan d'ensemble.

Ces conclusions ont été le point de départ d'un débat très animé entre MM. Van Caster et Helbig.

A la 4e question : Quels sont les moyens les plus propres d'assurer la conservation et la restauration des anciennes constructions privées offrant un intérêt archéologique, ou historique, ou artistique, M. Soil a développé une proposition d'après laquelle il y aurait lieu de dresser un inventaire complet de ces constructions, d'en faire opérer le classement par un arrêté royal, ce qui entraînerait l'interdiction pour les propriétaires de les modifier ou de les restaurer sans autorisation préalable de la Commission ; d'autoriser les communes à faire éventuellement l'acquisition des façades, à accorder des subsides en vue de la restauration, et à constituer un fonds spécial leur permettant de parer à toutes les éventualités.

Certaines de ces propositions ont provoqué un échange de vues auquel ont pris part le président, les chanoines Van Caster et Van den Gheyn. Finalement et sous certaines réserves, la proposition de M. Soil a été adoptée. La Commission a encore jugé qu'il y avait lieu de provoquer l'abrogation de certaines dispositions de règlements communaux qui la gênent dans l'accomplissement de sa tâche, et de charger les Comités provinciaux d'exercer une surveillance constante sur les anciennes constructions privées.

Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc. — C'est en Alsace que la célèbre association d'archéologie chrétienne a fait cet été son excursion annuelle. Le *Bien public* de Gand en a publié une relation due à une de ses meilleures plumes ; nous nous permettrons de faire des emprunts aux lettres attachantes de ce correspondant distingué.

C'est par une promenade d'orientation que les membres de la Gilde commencent leurs tournées dans Strasbourg.

« Ils sont pleins d'imprévu et de jolies surprises, les anciens quartiers de Strasbourg, surtout celui de la Vieille France, avec ses rues étroites, bordées de galeries aux arcades originales, ses façades à larges encorbellements délicatement ornés de sculptures en bois de chêne, les toits immenses de ses maisons et les innombrables lucarnes dont ils sont percés.

« Le long des quais, de vieilles maisons s'accrochent, mirant dans les eaux vertes et transparentes de l'Ischl l'enchevêtrement de leurs façades lépreuses. Les toits sont d'ardoise ou de petites tuiles plates et rondes ; les murs presque tous crépis en blanc, les uns ornés de peintures dans le goût allemand, d'autres agrémentés de traverses de bois, quelques-uns rehaussés de gaufrages peints, comme la « Kamerzell ».

« Les grands monuments sont construits dans le magnifique grès rouge des Vosges ; ce sont les tours fortifiées qui émergent çà et là, aux abords de la rivière, grandes masses carrées, très imposantes ; c'est Saint-Pierre-le-Vieux, le plus ancien édifice religieux de Strasbourg, église fondée, dit on, en 64 après J.-C., rebâtie partiellement en briques, au XVe siècle, et où nous retrouvons une dizaine de grands panneaux peints, attribués à l'école de Martin Schongauwer ; c'est Saint-Guillaume, construit au XIVe siècle, remarquable surtout par ses vitraux et les tombeaux de ses fondateurs, les deux landgraves de Werd ; c'est Saint-Étienne, sanctuaire de style roman, qui possède un Crucifiement peint sur bois au XVIe siècle, avec des réminiscences du célèbre Memlinc de Lubeck ; c'est enfin et surtout la masse immense de la cathédrale, l'une des créations les plus réputées de l'art ogival en Allemagne et qui forme, avec les édifices avoisinants, ce que Gauthier a si heureusement appelé « l'œil » de la ville.

« Une petite place l'entoure à l'Ouest et au Sud et donne à merveille le recul nécessaire pour pouvoir juger des proportions du somptueux monument. En face du portail sud, le palais du cardinal de Rohan développe les luxueuses ornementations de sa façade Louis XV, toute en pierre blanche et en rocailles, très mièvre à côté du colosse de couleur sombre qui, à quelques pas de là, s'élance vers le ciel.

« Les extrêmes se touchent, a-t-on dit ; Strasbourg justifie le vieil adage et rarement une richesse plus exubérante a voilé une pauvreté d'invention plus pitoyable que celle de l'architecte qui acheva la cathédrale. Commencée en 622, détruite plusieurs fois, reconstruite à l'époque romane, puis vers la moitié du XIIIe siècle, par Erwin de Steinbach, elle ne fut terminée qu'au milieu du XIVe, et cela par un constructeur qui rompit l'harmonie du plan de son prédécesseur.

« Ce qui frappe tout d'abord, c'est la hauteur disproportionnée de la façade : l'architecte Erwin voulait deux étages ; son successeur en ajouta un troisième ; puis, au lieu d'asseoir la flèche sur cet étage, il suréleva encore l'octogone terminal, pour le couronner finalement par la flèche, dont le sommet est à 142 mètres au-dessus du sol.

« La façade était lourde ; on l'enrichit de sculptures, de rosaces, de fenestrages passant par-dessus ces ornements et dont les meneaux et multiples entrelacs, distants de plus d'un mètre des murs des tours, ont dû être rattachés à ceux-ci par des agrafes de fer ; la flèche fut construite à jour et enjolivée de redents qui ressemblent à des stalactites renversées ; on la flanqua, dans la partie verticale de l'octogone, de tourelles à escalier, également à claire-voie, et qui contribuent encore à rompre les lignes générales. Au premier abord, tout cela est éblouissant et constitue un véritable tour de force ; en réalité, la profusion des détails ne parvient pas à cacher les défauts essentiels de structure et enlève à la façade cet aspect de grandeur, de solidité, de force qui s'allie à tant d'élégance dans les chefs-d'œuvre de l'architecture médiévale française.

« Je ferai aux basses nefs un reproche analogue : c'est par la lourdeur, cette fois, que pèchent les disgracieux arcs-boutants soutenant les voûtes latérales et c'est aussi le manque de grâce qui caractérise les riches pinacles couronnant ces arcs : encore une fois l'ordonnance des nefs, vues de l'extérieur, est rompue par l'importance trop grande donnée à l'ornementation ; ce qui ne nuit, d'ailleurs, pas moins aux bas-côtés, ce sont les multiples chapelles qui les entourent, du côté de l'abside, et les galeries modernes, en style ogival de convention, qui les enserrent sur toute leur longueur. Le chevet plat, d'ailleurs peu intéressant, a été encastré dans les bâtiments du séminaire, construits au XVIIe siècle ; de ce côté encore, on voudrait voir l'église plus dégagée.

« A part les sculptures ornant les portails, l'extérieur de la cathédrale de Strasbourg est donc d'une ordonnance peu heureuse à bien des points de vue ; par contre, l'intérieur est d'une grande beauté et rachète amplement les défauts que je viens de faire ressortir. Je me borne à signaler les proportions harmonieuses de la nef centrale et l'équilibre parfait qui règne entre elle et les bas-côtés, les sculptures intéressantes des chapiteaux, la souveraine élégance du triforium, la crypte du XIe siècle, avec ses curieux chapiteaux sculptés.

« Le transept offre une disposition des plus rares : il est séparé en deux, dans le sens de sa largeur, par deux colonnes portant la retombée des voûtes ; au Nord, la colonne est ronde ; au Sud, elle est formée d'un faisceau de colonnes sveltes dans lequel sont engagées, jusqu'à hauteur de six à sept mètres du sol, un triple étage de statues : en bas, les évangélistes, au-dessus, quatre anges sonnant de la trompette ; au sommet, le Christ et trois anges porteurs d'instruments de la Passion : c'est le célèbre « pilier des anges ».

La seconde journée a été consacrée à étudier quelques types d'églises paroissiales des campagnes.

« Les églises de Neuweiler et de Marmoutier offrent à ce point de vue, des types d'étude excellents à signaler à tous ceux qu'intéresse l'art chrétien.

« Placée dans un site admirable, au centre d'une vallée fertile que dominent les cimes arrondies et boisées des Vosges, la pittoresque petite ville de Neuweiler est faite pour tenter le crayon des artistes autant que pour captiver l'attention des archéologues. Ses deux églises en grès rouge, toutes voisines l'une de l'autre, se détachent, très gaies, sur les sombres verdures des montagnes. Nous nous dirigeons, dès notre arrivée à Neuweiler, vers la plus ancienne, une abbatiale consacrée à saint Pierre et à saint Paul.

« Une reconstruction partielle exécutée au XVIIIe siècle, dépare la façade principale ; la tour a perdu sa flèche ; sur la plate-forme qui la termine des amours de pierre noircie dansent un menuet échevelé. A part ces altérations, l'église Saint-Pierre et Saint-Paul n'a rien perdu de son cachet primitif. L'ensemble se distingue par une gracieuse simplicité et une parfaite harmonie dans les proportions.

« Le chœur et ses deux absides sont romans, le transept et les deux dernières travées de la nef appartiennent au style ogival primaire, le reste est du XIVe siècle ; cette diversité dans les styles ne nuit pas, toutefois, à l'eurythmie de l'ensemble et, surtout vu de l'intérieur, le vaisseau est d'une grande élégance. Cette habileté à raccorder entre elles les parties d'un édifice construit à des époques différentes est, d'ailleurs, une des caractéristiques de l'art du moyen âge, et, au début de la période ogivale, les architectes avaient fréquemment les réminiscences du style roman, tandis que, à la fin du XIIe siècle, l'arc en tiers point fait déjà parfois son apparition.

« Deux beaux portails donnant accès au côté nord de l'église offrent un frappant exemple de ces mélanges de deux styles propres à l'époque de la transition du roman au gothique : le premier, situé près du transept, est roman par ses colonnes, les sculptures de son tympan et les entrelacs qui décorent ses chapiteaux, et cependant, il est surmonté de l'arc et du boudin caractéristiques du XIIIe siècle ; l'autre, proche de la tour, appartient à la période gothique par ses fines colonnettes et ses chapiteaux ornés de crochets, mais son tympan est couronné d'un plein ceintre.

« Je me borne à signaler les magnifiques chapiteaux du chœur et des parties les plus anciennes de la nef, les curieux culs de lampe en forme de double trompe qui supportent la retombée des arcs doubleaux ; dans les basses nefs, un ravissant portail du XIIe siècle, orné de délicates sculptures, près du transept sud, et une jolie salle capitulaire de l'époque ogivale.

« Derrière le chevet, une construction très ancienne, remontant vraisemblablement au XIe siècle, nous retient longuement : c'est l'église primitive, à deux étages. L'inférieur servant de crypte, le supérieur donnant accès au chœur de l'église principale et placé au niveau de cette dernière.

« Cette basilique vénérable contient des colonnes décorées de chapiteaux merveilleusement ouvragés et un exemplaire presque unique d'un autel couvert d'entrelacs romans. Malheureusement, la restauration qui a sévi, ici comme ailleurs, s'est plu à mettre en morceaux cet intéressant vestige ; les fragments ont été partagés entre trois autels différents et enchâssés dans des entablements modernes ; chaque autel en a eu sa part ; l'ensemble a été irrémédiablement compromis. Et après cela, il se trouvera des esprits forts pour appeler le moyen âge une époque barbare !

« Le conservatisme à rebours a exercé d'autres ravages.

Un charmant vitrail, représentant saint Timothée, qui ornait une des baies du sanctuaire primitif, a été remplacé par une copie moderne et transporté au musée de Cluny, où on l'a retrouvé dans une cave, il y a quelques années seulement. Deux belles statues des patrons de l'église ont été enlevées tout récemment d'un des portails nord et livrées à un sculpteur pour être, elles aussi, reproduites et remplacées.

« L'église Saint-Adolphe, utilisée à présent par le culte protestant, est inférieure à celle de Saint-Pierre et Saint-Paul. La façade occidentale, flanquée de deux jolies tourelles d'escalier et ornée d'une rosace, est d'un beau style roman ; à l'intérieur, des piliers massifs, de forme étrange, couronnés de chapiteaux très frustes, supportent des arcs dépourvus de grâce. A signaler de curieuses marques de tâcherons, fleurs et feuillages joliment stylisés, sculptés sur les murs intérieurs du transept.

« Nous quittons Neuweiler pour Marmoutier *(Mauri monasterium)*, où l'église de Saint-Maur nous offre un nouveau type d'église paroissiale, non moins remarquable que les précédents. L'église, en grès rouge d'Alsace, est précédée d'un porche roman, très intéressant, que supportent des colonnes à chapiteaux finement ciselés. La triple entrée, accostée de deux grosses tours carrées qui se terminent en octogone, est surmontée d'une chapelle, malheureusement dévastée. Une tour centrale, en retrait par rapport aux deux premières, abrite un porche intérieur et le jubé. Plusieurs parties de la façade sont ornées de délicates sculptures ; l'ensemble est d'un grand effet ; une restauration, d'ailleurs habile, ne permet que difficilement de distinguer les sculptures anciennes des parties renouvelées.

« A part la première travée, les nefs et le transept, d'une extrême élégance, remontent à la fin du XIIIe siècle ou au commencement du XIVe. Les voûtes sont particulièrement élancées, les chapiteaux et les culs-de-lampes des nefs latérales joliment fouillés, mais l'intérêt principal de cette église réside dans une grande fenêtre à trois lumières qui occupe tout le côté sud du transept : un modèle du genre, dont le tracé et les proportions exactes pourront être publiés grâce au levé minutieux qu'en ont dressé MM. les architectes Mortier et Coomans, aidés de l'objectif de M. Joseph Casier. »

La troisième journée a été employée à la visite d'une jolie église du XIVe siècle, celle de Saint-Pierre-le-Jeune, riche en mobilier du XVe siècle, revêtue d'une polychromie criarde, dont notre correspondant fait justice. Puis on visita l'intéressant musée de l'*Œuvre de Notre-Dame*, où l'on admire les originaux de la statuaire du beau portail sud de la cathédrale.

La première étape de la quatrième journée était la petite ville de Schlestadt, qui possède d'antiques fortifications et deux belles églises, celles de Sainte-Foy et de Saint-Georges.

« Importante abbatiale bénédictine du règne de Frédéric Barberousse, construite de 1152 à 1190, Sainte-Foy est, sans conteste, la plus belle église romane que nous ayons visitée jusqu'à présent. La façade en grès rouge est imposante : deux tours carrées, correspondant aux bas-côtés et couronnées en batière, flanquent le porche d'entrée, qui comprend, de chaque côté, une double baie cintrée, partagée par des colonnettes. Un magnifique clocher roman s'élève sur la croisée du transept ; sa forme est octogonale.

« La flèche, construite en pierre, est légèrement convexe ; sa partie verticale est partagée en deux rangs de fenestrelles cintrées ; les inférieures sont à trois compartiments, les supérieures en comptent deux ; cette disposition, qui a été également adoptée pour les tours de façade, est très gracieuse et donne à l'édifice beaucoup d'élancement. Toutes ces baies des tours sont richement décorées de sculptures ; l'ensemble est délicat autant que majestueux.

« L'intérieur du vaisseau répond à la beauté des dispositions extérieures. La voûte romane, d'une grande élégance, est portée sur des piliers cantonnés de demi-fûts alternant avec des colonnes formées de quatre demi-cylindres : les arcs rattachant les piliers aux colonnes sont seuls ogivaux ; tous les autres sont en plein cintre. Une habile restauration a rétabli les dispositions primitives, là où l'outrage des temps les avait partiellement altérées. L'ensemble offre ce rare mérite de s'être conservé jusqu'à nous, tel qu'il sortit de la pensée de l'architecte primitif.

« L'église Saint-Georges, voisine de la première, offre la trace de remaniements nombreux. Le vaisseau de l'église et la grande tour de façade accusent la fin du XIVe siècle mais ont été repris au XVe ; le chœur du XIIIe siècle a également été transformé à la fin de l'époque ogivale, seule, sa première travée et un gracieux portail donnant dans la nef nord datent encore de l'époque primaire. Beaucoup de jolis détails : un élégant portail sud, orné de voussures, qui dut être l'entrée principale ; deux autres petits portails, placés au Sud et aujourd'hui murés ; une belle rosace décorant la tour de façade. L'église a deux transepts ; ses trois nefs, d'une belle simplicité, sont supportées par des colonnes en faisceau ; les voûtes, fort élevées, sont partagées par des nervures très légères.

« Le chœur de Saint-Georges possédait autrefois une merveilleuse collection de vitraux. Vers le milieu du XIXe siècle, un peintre verrier, chargé de leur restauration, trouva ingénieux de les remplacer par des vitraux modernes de sa fabrication, composition aux tons heurtés, avec d'étranges partis-pris d'ombre et de lumière, traversant les meneaux. Quant aux panneaux et débris retirés des fenêtres du chœur, ils servirent à remplir tant bien que mal les grandes baies des transepts et, jusqu'en 1894, on pouvait voir dans ces fenêtres des saints la tête en bas, le corps traversé par des morceaux d'architecture ou des rinceaux de feuillages. Une restauration récente a réparé dans la mesure du possible cet acte de vandalisme. — Seul, le vitrail, ornant la grande rosace, du côté sud, a été conservé dans son état primitif.

« Il représente les dix commandements de Dieu et est conçu avec une originalité qui mérite d'être signalée. Chaque commandement est figuré par un ange tenant un cartouche ; les anges rayonnent tout autour du centre de la rosace, la tête étant placée vers l'extérieur, les pieds appuyés sur le disque du milieu, lequel représente une fleur à moitié épanouie ; dans les écoinçons, les deux côtés de la rosace, deux figures représentant l'Annonciation. A signaler le coloris de ce charmant vitrail : le bleu et le rouge y dominent, relevés de jaune, de blanc, et d'un peu de vert ; l'ensemble est très chaud, sans être heurté. »

Pendant la dernière journée la Gilde s'est particulièrement attachée à l'étude des vitraux si remarquables de Niederhaslach et de Strasbourg.

« Peu d'églises rurales renferment une série de vitraux anciens aussi remarquable que celle de Saint-Florent, à Niederhaslach.

« Ces vitraux presque intacts et d'une si rare homogénéité décorent les douze fenêtres des nefs latérales et les grandes voies de l'abside. Ils ne sont pas de qualité supérieure, mais leur étude est d'une haute utilité pratique et offre la matière de quotidiennes applications.

« Deux qualités les distinguent presque tous : un coloris à la fois harmonieux et éclatant ; une disposition éminemment décorative et bien adaptée à l'architecture de l'édifice. Qualités essentielles, d'ailleurs, et qui attestent une fois de plus la supériorité, le *génie instinctif* des artisans du moyen âge.

« Le dessin des vitraux de Niederhaslach est, il est vrai, presque rudimentaire et dénote un artiste inférieur. Les personnages de ces petits sujets ne tiennent pas debout, leurs gestes sont généralement avortés, leurs vêtements roides, leurs physionomies quelconques ou vulgaires. Mais on oublie tout cela, tant est parfait l'ensemble du coloris, tant est délicate l'eurythmie qui règne dans chacun de ces vitraux et qui caractérise tout l'ensemble.

« Les tons les plus éclatants et en apparence, les moins faits pour s'entendre, sont juxtaposés, mais, tantôt, comme dans le martyre des douze Apôtres, ils se compénètrent dans une symphonie étincelante, tantôt, au contraire, ils sont habilement opposés l'un à l'autre : c'est le cas du 6e vitrail nord, les combats des vices et des vertus, où les bleus vifs du fond s'allient sans heurts aux rouges ardents des médaillons, interrompus seulement par quelques ornements jaunes et blancs et des banderoles déroulées qui rompent la monotonie des surfaces plates ; c'est le cas encore pour le vitrail représentant la Passion du Christ, si brillant avec ses groupes multicolores que font valoir des fonds rouge clair.

« En ce qui concerne la disposition des sujets, tous ces vitraux ne sont pas d'égale valeur. Neuf d'entre eux se composent de petites scènes encadrées dans des médaillons ou des architectures de médiocre importance, nettement circonscrites dans les meneaux. Ce sont, m'a-t-il paru, les meilleurs. Dans les trois autres vitraux des nefs, les encadrements sortent des meneaux et entourent des scènes beaucoup plus vastes, qui s'étendent à la fois sur trois baies.

« Cette dernière ordonnance est d'un effet décoratif beaucoup moins heureux ; elle est surtout peu en accord avec les lignes architecturales des fenêtres : elle tend à substituer à la décoration simple et élancée que forment les meneaux, des tableaux en couleur auxquels tout le reste est subordonné, alors qu'au contraire il faudrait que tout soit plié aux exigences de l'architecture et fasse ressortir la structure de l'édifice.

« Quittons maintenant Niederhaslach et pénétrons à nouveau sous les sombres voûtes de la cathédrale de Strasbourg : une obscurité presque complète a succédé à l'aveuglante clarté du jour et dans l'immense vaisseau l'œil ne perçoit tout d'abord que des masses imprécises et de vagues lueurs. Mais voici que surgissent de l'ombre des figures d'un éclat surhumain. Ce sont les apôtres, ce sont les rois, bienfaiteurs de la cathédrale, figés depuis sept siècles dans les grandes baies de la nef du nord.

« Cette fois c'est un éblouissement, et pendant plusieurs minutes on ne distingue que ces grands personnages majestueux, de proportions athlétiques, tout brillants dans leurs grands manteaux rouges, d'azur ou d'or, si roides sous les riches baldaquins qui surmontent leurs nimbes à rayons concentriques, si impressionnants pourtant et si humains dans les encadrements noirs que leur font les meneaux, qu'on ne peut s'empêcher de les regarder, les yeux dans les yeux. L'art de la vitrerie a dit ici son dernier mot et l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, du coloris étincelant et cependant si varié de cette merveilleuse série de verrières ou de l'allure superbe des personnages, si fièrement drapés dans leurs amples manteaux ou dans leurs dalmatiques brodées de perles, et portant si noblement la couronne et la tiare. »

P. V.

Le Congrès de la Société Française d'archéologie à Beauvais et à Compiègne en 1905. — Dans la précédente livraison nous avons donné l'énumération des principaux travaux d'érudition présentés au Congrès archéologique de cette année, qui a été très intéressant. Nous empruntons aujourd'hui à l'*Architecture* un compte rendu du Congrès dû à M. l'architecte Besnard.

« Le Congrès s'est ouvert le 20 juin, sous la présidence du directeur de la Société, de M. Héron de Villefosse, membre de l'Institut, délégué du Ministère de l'Instruction publique. Étaiens présents : Mgr Douais, évêque du diocèse, et MM. Bonnet, préfet de l'Oise, Hucher, maire de Beauvais, Audinot, inspecteur d'académie, Péan, procureur de la République, etc.

« Au nom de la cité de Jeanne Hachette, M. Hucher souhaite la bienvenue aux congressistes.

« Puis la parole est donnée au docteur Leblond, président de la *Société académique*, qui, dans un discours très littéraire et d'une belle et vaillante allure, salue les membres du Congrès et présente un programme sommaire de l'œuvre intéressante que poursuit la Société à Beauvais.

« M. Héron de Villefosse a montré ensuite toute l'opportunité de la conservation de nos monuments nationaux et fait appel, dans ce but, au concours de tous, puis, faisant un éloge applaudi du pays beauvaisien, si riche en monuments historiques, a terminé par un délicat compliment à MM. Lefevre-Pontalis et Leblond, auxquels il a rattaché le souvenir du regretté comte de Marsy.

« Après avoir donné la parole à Mgr Douais et à M. le comte de Ghellinck, M. Lefèvre-Pontalis a remercié la Municipalité et la Société académique de l'Oise de l'accueil fait aux congressistes, adressé un hommage ému à la mémoire des membres de diverses sociétés que la mort a ravis au monde des recherches et des savants, puis, rappelant sa lettre parue quelque jours avant dans *Le Temps* relative à la défense des monuments historiques et religieux non classés, et des vieilles et pittoresques églises de nos campagnes, engagé vivement tous les amis du passé à persévérer dans cette campagne de sauvegarde artistique.

« La série des discours épuisée, M. Acher, architecte de la ville, a présenté une étude très complète sur les fouilles qu'il a dirigées autour de l'église Saint-Étienne, et qui ont amené la découverte d'importants et curieux vestiges gallo-romains de thermes, dont les hypocaustes s'étendaient au Nord et au Sud de l'église.

« Après cette communication, le Congrès s'est réuni à Saint-Étienne, où il a pu se rendre compte de la valeur des travaux de M. Acher, puis la visite du monument a commencé.

« La nef appartient en grande partie au douzième siècle, ainsi que le transept ; quant à la façade et aux deux

premières travées, elles sont du XIIIe siècle, tandis que le chœur date de sa reconstruction, au XVIe. Le portail nord, qui n'est pas antérieur au milieu du XIIe siècle, arrête l'attention avec ses voussures décorées de feuillages, d'oiseaux, de monstres et de têtes humaines. La plate-bande de la porte est d'un appareil fort curieux. Le croisillon nord est remarquable par son pignon treillissé, rappelant celui de l'église de Trie Château, ainsi que par sa belle roue de fortune, qui ne saurait cependant faire oublier celle du croisillon sud de la cathédrale d'Amiens. Autrefois, au-dessous de cette rose et des deux baies cintrées dont le bandeau d'archivolte lui est tangent, s'élevait la *tribune aux harangues;* la Société académique de l'Oise a fait placer une inscription rappelant cette destination et la formule du serment des maires à leur entrée en fonction.

« Sur le carré du transept, s'élève une lanterne éclairée par des fenêtres en tiers-point, disposition assez particulière dans cette région de la France. La nef de six travées, complètement restaurée par M. de Rocque, a ses piliers composés de quatre colonnettes et de quatre colonnes en amande ; la reprise de ces piliers a permis de constater leur mauvais établissement d'appareil, ce qui expliquerait en partie le désordre survenu à l'édifice ; nous retrouverons à Saint-Germer cette malencontreuse disposition. Les voûtes de cette partie de l'église ont été refaites au XIIIe siècle.

« Saint-Étienne possède une jolie clôture du chœur en fer forgé du XVIIIe siècle, ainsi qu'un très bel ensemble de peintures sur verre, une série d'intéressantes peintures sur bois et un remarquable retable de l'*Ecce Homo*, avec sainte Marthe et sainte Marguerite, sous trois dais flamboyants. Nous y avons revu avec plaisir les ornements sacerdotaux couverts de broderies artistiques et les pentes du dais, véritable merveille ayant figuré en 1900 au Petit Palais, et dont les sujets brodés à l'or nué, d'une délicatesse extrême, représentent *le Rocher d'Horeb, la Pâque judaïque, les Pains de proposition*, et *Melchisédech offrant le pain et le vin.*

« La visite de Saint-Étienne terminée, les congressistes se retrouvaient au musée, dont la cour n'est autre que le charmant cloître construit au commencement du XVe siècle par Pierre de Savoisy, évêque de Beauvais, pour servir de passage de la cathédrale à l'ancien évêché. Le musée conserve le fameux *Mercure barbu*, découvert en 1695 à Marissel, une belle statue de Jacques le Majeur en costume de pèlerin, d'assez curieuses faïences de Rouen et plusieurs peintures d'inégale valeur, parmi lesquelles une toile représentant le portail et toute la façade de l'église Saint-Lucien (aujourd'hui disparue). Il serait désirable que cette pièce intéressante fût placée dans un endroit plus propice à sa conservation.

« Le lendemain matin, des voitures menaient le Congrès à Marissel, localité aux portes de Beauvais, dont Corot, a maintes fois retracé les sites. L'église, intéressante, décèle trois époques des XIIe, XIIIe et XVIe siècles ; elle conserve d'anciens vitraux appartenant sans contredit à l'école de Beauvais ; mais l'œuvre la plus remarquable de Marissel est son retable du XIVe siècle, provenant de l'église de Bracheux et qui en fut retiré en 1808. Ce retable, d'une longueur de 2^m,66, se compose de trois parties, dont celle du milieu, de 2^m,40 de haut, dépasse celles de droite et de gauche de 0^m,85. Chacune de ces deux parties de droite et de gauche est elle-même divisée en trois ; dans le bas du retable court une frise en trois panneaux représentant le Christ et les douze apôtres. L'examen de cette œuvre d'art appelle à la rapprocher des retables de Rochy-Condé et de Lafraye ; tous trois, représentant l'ensemble du drame de la Passion, de l'agonie à la résurrection, sentent l'influence de l'école de Fontainebleau.

« A Allone, où l'on se rend ensuite, l'église comprend trois époques, romane, gothique primitif et gothique flamboyant ; la présomption d'ancienneté de cette église est déterminée par la conservation de la voûte d'arêtes dans deux de ses travées, exemple peu répandu dans les vieilles églises de l'Oise ; deux autres travées du chevet plat à triplet d'éclairage ont été transformées au XIIIe siècle et ont leurs nervures et doubleaux comportant des moulures semblables à celles de Notre-Dame de Paris. L'ancien portail roman comporte un tympan réticulé composé de cercles et d'entailles diagonales disposées en croix, et encadré d'une archivolte composée de plusieurs tores. Cette église conserve un assez bon retable et deux belles statuettes du XIVe siècle en marbre blanc, semblant représenter la Vierge et l'ange de l'Annonciation.

« A Saint-Lazare, où se terminait l'excursion du matin, l'église mérite de retenir l'attention par sa nef du XIIe siècle, dont les piliers sont à plan octogonal, chose rare à cette époque ; le transept conserve une jolie charpente apparente ; il est regrettable qu'au XIIIe siècle, la croisée du transept ait été massacrée pour y établir une lanterne. Le tympan de la façade est à compartiments hexagones décorés de terre cuite, disposition assez particulière dans le Beauvaisis. Près de l'église, les congressistes ont pu admirer une belle grange du XIIIe siècle, de neuf travées sur trois nefs, séparées par deux rangs d'arcades en tiers-point reposant sur des piliers et coiffés d'une magnifique charpente. Cette grange rappelle celles de Maubuisson, Cires-les-Mello, Parnes et Troussures.

« L'après-midi, la Société se retrouvait à Bury, église composée d'une nef du XIIe siècle, d'un transept et d'un chœur à chevet plat du XIIIe siècle, avec une façade du XIIe dont le portail, en plein cintre à plate-bande appareillée, est flanqué de huit colonnettes recevant la retombée de bâtons brisés, de gorges et de boudins.

« La corniche, à petites arcatures subdivisées, soutenues par des modillons courant extérieurement le long de la nef, est caractéristique de celle classique dans le Beauvaisis.

« L'église de Bury possède quelques tableaux dus au pinceau de Nicolas Bertin, qui fut directeur de l'Académie de France à Rome, et un beau triptyque en bois sculpté et doré, daté de 1548, représentant des scènes de la Passion comme à Marissel et Airion. A Cambronne, où l'on se rend ensuite, nous nous trouvons encore, comme dans les trois édifices précédents, en présence d'une église à chevet plat ; d'après une charte, elle semblerait remonter à quelques années avant 1145, tout au moins en ce qui touche la nef et les croisillons ; une pièce conservée à la sacristie prouve que le bas-côté sud et le chœur furent consacrés en 1239. Ce chœur, avec ses quatre travées reliées par des arcades en tiers-point, et dont les voûtes sont d'ogives, moulurées de deux tores séparés par une fine arête, mérite d'arrêter l'attention. La flèche octogonale coiffant le clocher au-dessus d'une petite corniche beauvaisine est une des plus anciennes de la région, et doit être rapprochée de celles de Rhins et de Tracy-le-Val. »

A. Besnard,
Délégué de la *Société centrale des architectes français.*

(A suivre.)

Bibliographie.

VÉLAY-LEZ-FOREZ EN BRIONNAIS ET LOZÈRE, par M. THIOLLIER, dans le *Mémorial de la Loire.*

NOUS avons déjà signalé la belle série de monographies paroissiales illustrées, données par M. Thiollier, en guise de chronique du dimanche dans ce quotidien. Il les poursuit, et dans une récente série nous trouvons maintes notes archéologiques dignes d'être reprises.

L'église de *Merles* offre une nef du XIIe siècle voûtée en berceau, un joli clocher, une abside du XVIe siècle. Dans le cimetière se dresse une croix de pierre, devant un banc, nommé la *pierre des morts.* La léproserie de *Bagasse*, en style de transition, est une notable curiosité archéologique. L'église romane d'*Ansy-le-Duc*, un des joyaux du Brionnais monumental, a été classée dès 1852 sur les instances de Montalembert. Son beau clocher octogonal, percé de 24 baies jumelles, est célèbre dans le pays. L'église de *Langogne* en Losère, bien délabrée, conserve un portail de style gothique fleuri, l'intérieur est de la belle époque romane. La chapelle octogonale d'*Aiguilhe* et l'église de *Polignac* sont trop connues pour nous arrêter. L'église de *Chérier* est un vénérable morceau d'époque romane primitive; son abside est terminée par un lourd contrefort dans l'axe, et s'adosse au chœur surmonté d'une tour barlongue; la nef unique est voûtée en berceau. *Chevrières* possède une jolie église gothique du XVIe siècle. Celle de *Cezay* est du XVe. Celle de *Saint-Jean-le-Puy* garde sa grosse tour romane carrée et celle de *Saint-Vincent*, moderne comme la précédente, a conservé son curieux portail roman à archivolte polylobée. *Saint-Pierre-ès-liens* de Laussonne a une nef voûtée en berceau, très ancienne (XIe s.); l'abside est intérieurement à cinq pans avec conque à autant de compartiments. On voit dans le village une fontaine qu'on peut ranger parmi les plus anciennes encore existantes.

L. C.

THE LEGEND OF THE HOLY GRAIL, par S. BAXTER, Boston, 1904. Curtis et Cameron. Prix : 10 $.

BEAUCOUP de visiteurs de la bibliothèque publique de Boston sont intrigués devant les peintures murales du peintre E. Abbey. Dans une remarquable frise cet artiste a traité la *Belle légende du S. Graal* comme étant une de celles qui ont le plus influencé la littérature française et allemande durant la période qui suivit l'époque classique ; des littérateurs anglais s'en sont inspirés depuis les temps celtiques, et au XIXe siècle plus d'un poète anglais y a encore trouvé le sujet de ses meilleures œuvres. Le livre de M. Baxter explique le thème développé par l'artiste et servira de guide à ceux qui n'ont que des idées confuses de l'art décoratif, de l'archéologie et du symbolisme chrétien ; il sera utile aussi à ceux a qui il n'est pas donné d'aller à Boston et qui voudraient se faire une idée de l'une des peintures murales les plus intéressantes produites par un artiste américain. Dans son œuvre picturale très remarquable, M. Abbey allie la correction de faire moderne à beaucoup de style.

E. C.

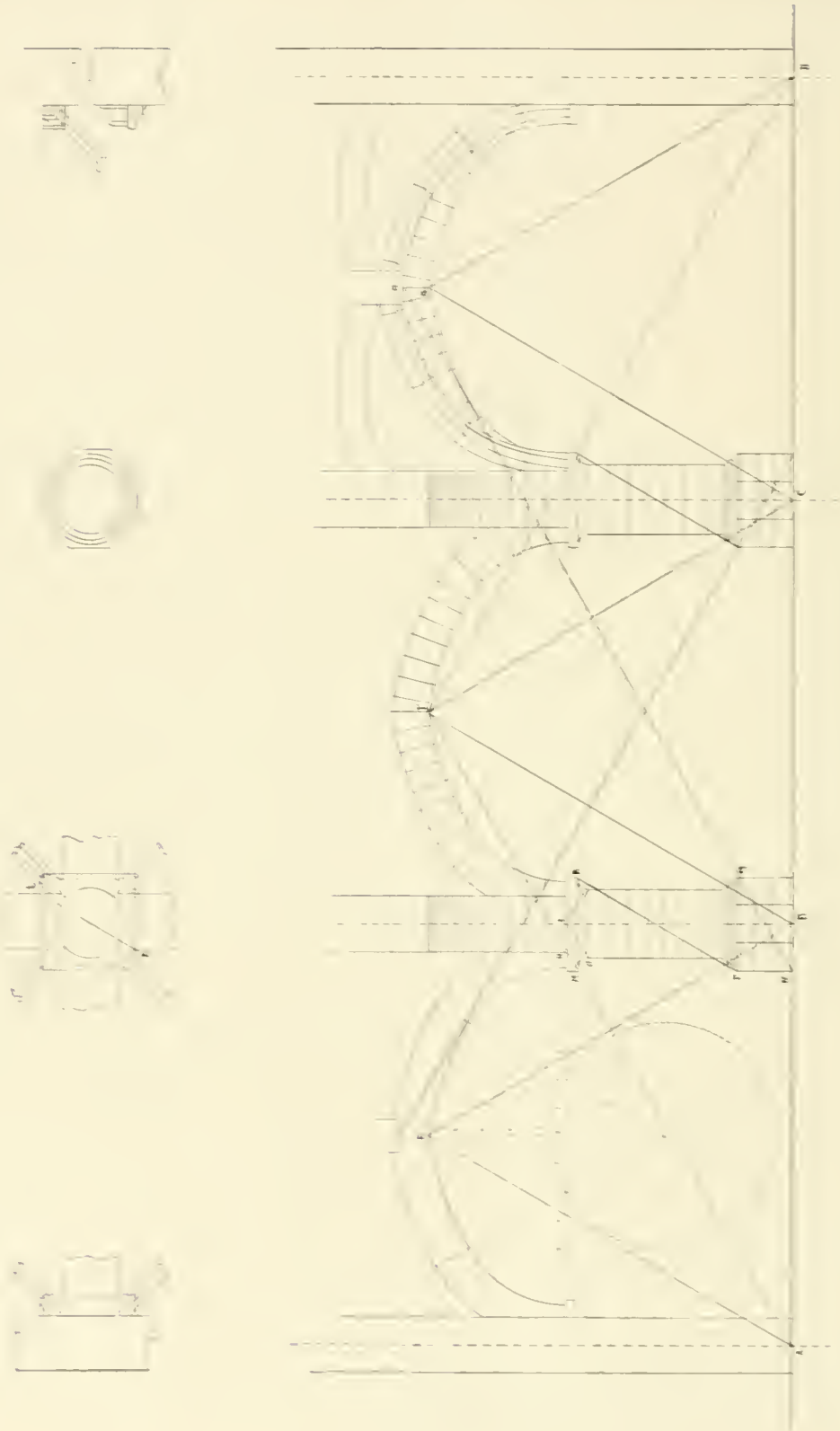
MARTIN DOUÉ (1572-1638), par M. L. QUARRÉ-REYBOURBON. — Lille, Lefebvre, 1905.

M. Quarré-Reybourbon ne se lasse pas de faire revivre, dans des opuscules consciencieux et intéressants, le souvenir de ses concitoyens remarquables, surtout des artistes lillois. Il vient de consacrer une élégante plaquette à Martin Doué, peintre, graveur et généalogiste du XVe siècle, tombé dans l'oubli. M. Frémaux a retrouvé sa généalogie et M. Quarré a reconstitué son œuvre considérable. Les planches qui accompagnent l'ouvrage donnent un recueil précieux des armoiries dans la Châtellenie de Lille.

L. C.

ATTI DEL CONGRESSO INTERNAZIONALE DI SCIENZE STORICHE. — Roma, aprile 1903. Vol. VII. Rome, Lœscher, 1905.

Ce fut un congrès important et fécond en travaux utiles, que celui qui se tint à Rome en 1903, au sujet des sciences historiques. Le seul volume VII, consacré aux études de l'histoire de l'art, est une mine de documents de valeur. On y trouve des notices et des études variées sur la diffusion de l'histoire de l'art (A. Apolloni), sur la bibliographie de l'art (A. B. Romualdi), sur l'organisation des expéditions historico-artistiques (P. d'Achiardi), sur la publication d'inventaires d'objets d'art ancien (G. Martinelli), sur l'enseignement de l'histoire de l'art (A. Venturi), sur la création d'archives internationales des dessins historiques d'architecture (A. de Geymuller) et



Anciennes cryptes de l'église Saint-Pierre à Louvain

des recueils photographiques (A Ricci) ; puis des études de longue haleine comme celle de M. F. Pulli sur l'iconographie de l'art hindou boudhiste et ses rapports avec l'art classique, celle de M. D. Scano sur l'art médiéval de Sardaigne, celle de M. E. Cannizzaro sur l'oratoire primitif de Ste-Sabine, celle enfin si développée de M. P. d'Achiardio sur la fresque de St-Pierre del Grado. Notons enfin une communication de notre collaborateur M. E. Gerspach sur le tabernacle de la rue de Florence et sur les bordures des Actes des Apôtres de Raphaël.

L. C.

NOTICE SUR LES ANCIENNES CRYPTES DE L'ÉGLISE SAINT-PIERRE A LOUVAIN, par M. VINGEROEDT. — In-8° illustré, 14 pp. Louvain, Wouters, 1905.

Les travaux de dégagement de l'église St-Pierre à Louvain vont entrainer la disparition de deux souterrains énigmatiques. L'un d'eux forme une belle salle gothique a six croisées d'ogives retombant sur colonnes; elle a une large entrée, pas de fenêtres. Ce qui la rend particulièrement intéressante, c'est l'application qu'on y trouve des méthodes eurythmiques dont nous avons naguère entretenu nos lecteurs [1] ; c'est ce que rend évident le relevé très soigné qu'en a fait M. l'architecte Vingeroedt, et que nous reproduisons.

L. C.

Périodiques.

RIVISTA D'ARTE (1904, n°s 8-9).

Article de M. I. B. Supino sur le château de Prato.

Nouveaux documents sur la *Trinité* de Peselino a la National Gallery de Londres, publiés par M. Peleo Bacci. La prédelle fut exécutée par Fra Filippo Lippi.

Étude de M. Pitrini sur un polyptyque de l'école siennoise, à Rieti. Ce polyptyque est l'œuvre d'un artiste siennois du XVe siècle Luca Tomé.

Suite de la publication de documents concernant Benvenuto Cellini, par M. F. Pintor.

(N°s 10-11). — Numéro consacré au Bigallo de Florence, que l'on vient de transformer en musée. M. Poggi étudie les fresques de la salle du Conseil, dont certaines sont l'œuvre de Niccolo di Piero et d'Ambrogio di Baldere. M. I. B. Supino passe en revue les sculptures, dont la plus importante est une *Vierge entre deux anges* d'Alberti Arnoldi, dans l'oratoire. M. Corrado Ricci dresse le catalogue des tableaux.

(N° 12). — Étude de M. M. Reymond sur l'arc mixtiligne florentin.

Documents publiés par M. Corrado Ricci sur le tabernacle et les anges de Mino de Fiesole, à Volterra.

Notes de M. Mazzoni sur certains tableaux appartenant à l'Académie royale della Crusca, à Florence.

Documents sur Benedetto de Maiano et Mondreo da Fiesole, publiés par M. Peleo Bacci [1].

L'ARTE.

Juin-août 1904. — M. Ad. Venturi étudie la sculpture de Trecento à Sienne, depuis la chaire de la cathédrale par Nicolo d'Apulie, jusqu'aux œuvres des Goro di Gregorio, de Gano da Siena, des Angelo et Francesco di Pietro d'Assise.

M. E. Brunelli s'occupe des œuvres de Antonello da Saliba (1457-1535).

Septembre-octobre. — M. O. Sirén traite de quelques peintres florentins influencés par Lorenzo Monaco. M. P. d'Achiardi, des sculptures locales des XIVe et XVe siècles, et M. P. d'Ancona des miniatures viennoises.

Novembre-décembre.—La Pinacothèque Strossmayer à Agram, par M. G. Frizzoni ; étude de Mme L. Ciaccio sur le peintre M. Sparsolti, da Casale (vers 1500).

M. Fl. Jubaru étudie la décoration bachique du mausolée de sainte Constance.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 76.

1. D'après le *Courrier de l'Art*.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Alinari (V.). — Églises et couvents de Florence. In 16, XII-287 pp. avec 133 phototypies E. S

Anthyme Saint-Paul. — Architecture et catholicisme. La puissance créatrice du génie chrétien et français dans la formation des styles au moyen âge. (Science et religion, N° 346.) — In-12, 60 pp. Paris, Bloud et Cie, 1905.

Babeau (Albert). — Les études archéologiques dans le département de l'Aube depuis cinquante ans. — In-8°, 15 pp. Caen, H. Delesquez, 1904.

Bonnet (Émile). — Des vestiges de l'architecture carolingienne dans le département de l'Hérault. — In-8°, 1904.

Bluchier et Beaupré. — Guide pour les recherches archéologiques dans l'Est de la France. (Extrait du *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France.*) — In-12, Nancy, 1896.

Beaumont (Cte Ch. de). — En Belgique. Excursion de la Société archéologique de Touraine, du 31 mai au 7 juin 1903. — In-8°, Tours, P. Bousrez, 1905.

Beaupré (Le comte F.). — Répertoire archéologique pour le département de Meurthe et Moselle. — In-12°, Nancy, 1897.

Cochin (D.). — L'art et la nature en Italie. — Brochure in-8°, 32 pp. Lille, Desclée, 1905.

De Lasteyrie (R.). — Vidier (A.). — Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques. — Paris, Impr. nat., 1904-1905.

De Mély (F.). — L'image du Christ du Sancta Sanctorum et les reliques chrétiennes apportées par les flots. — In-8°, 34 pp. Paris, Daupeley-Gouverneur, 1904.

* Diehl (Ch.). — Études byzantines. — In-8°, 440 pp., 58 fig. Paris, Picard, 1905 Prix : 10 fr.

Durrieu (Le comte Paul). — La « Vierge de Miséricorde » d'Enguerand Charonton et Pierre Villatte, au musée Condé. — In-4°, Paris, 1904.

Gerspach. — La bordure de la tapisserie « Les actes des Apotres ». D'après les cartons de Raphaël. — In-12°, 22 pp. Paris. Imp. *Les Beaux-Arts*. Prix : 1 fr. 50.

* L'ancienne église Saint-Nazaire a Bourbon Laney. — Petit in-8° ill., 45 pp. Paris, Picard, 1904.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Lefèvre-Pontalis (E.). — L'église de Jazeneuil (Vienne). (Extrait du compte rendu du 70e Congrès archéologique de France, tenu en 1903 à Poitiers) — In-8°, 10 pp. avec fig. et pl. Caen, Delesques, 1905.

Lerusier (P.) (traduction de M. Denis).— Esthétique Beuron. — In-8°, 49 p. Paris, Biblioth. de l'Occident de 1905.

* Michel (André). — Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'a nos jours. — In-8°, 450 pp. Libr., Armand Colin, rue Mézières, Paris.

* Molinier (Émile). — L'orfévrerie religieuse et civile, du Ve siècle a la fin du VIe siècle. — In-8°, Lévy, Paris. Prix : 60 francs.

Martin (H.). — Les miniaturistes a l'exposition des « Primitifs français », dans le *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*. — Paris, 1905.

Merlet (R.). — Les fouilles de la crypte et du chœur de la cathédrale de Chartres (1901-1904). — In-8°, 12 pp. avec grav. Vannes, Lafolye frères, 1905.

Morillot (Le chanoine L.). — Une belle statue de l'Église de la Madeleine a Troyes Son identification. — In-8°, Dijon, 1904.

Müller (Abbé Eug.).— Quelques remarques sur l'Évangéliaire de la cathédrale de Noyon. — In-8°, Chauny, 1904.

Le même. — Couches archéologiques autour de Compiègne. — In-8°, Compiègne, 1904.

Paris (P.). — Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive. — 2 vol. in-4°, 375 et 326 pp. avec 11 fig. et 12 pl. Paris, Leroux, 1903 1904.

Pasquier (J.). — Décoration du chœur de la cathédrale de Rieux en Languedoc en 1527 d'après les documents inédits. — In-8°, 12 pp. Nogent-le-Rotrou. Daupeley-Gouverneur, 1904.

Porée (Ch.). — L'iconographie de la Sainte Vierge, particulièrement dans la statuaire française, du XIIe au XVIe siècle. — In-8°, 10 pp. Évreux, Odieuvre.

Regnier (Louis). — L'église et le chateau d'Acquigny. — In-8°, Caen, 1904.

Schneider (R.). — L'Ombrie. L'ame des cités et des paysages (Cortone ; le lac de Trasimène ; Pérouse a Assise ; Spello ; Montefalco ; la Source et le temple du Citumnu ; Spolète). In-16, VIII, gr. 74, p. F. 3,50. Paris, Hachette et Cie, 1905.

* Thiollier (M.). — Vélay-lez Forez en Brionnais et Lozère, dans le *Mémorial de la Loire*.

Vitry (P.). — Tours et les chateaux de Touraine (Les Villes d'art célèbres). — In-4°, avec 107 grav. F. 4. Paris. H. Laurens, 1905.

Chronique. SOMMAIRE : LES MONUMENTS RELIGIEUX. — EXPOSITIONS D'ART ANCIEN à LIÉGE, à BRUXELLES. — NOUVELLES.

Les monuments religieux historiques.

LA chambre a ordonné, en vue de la « *Séparation* », de procéder au classement complémentaire des édifices du culte. En ce qui concerne les objets mobiliers, voici les mesures adoptées (1) :

La question des objets mobiliers a été réglée de la manière suivante : tous les objets mobiliers garnissant les églises se trouvent classés par la loi, et l'Administration a un délai de trois ans pour procéder à un classement définitif. Cette manière de procéder a certainement l'avantage de mettre tout de suite sous l'abri de la loi les objets mobiliers. Mais elle a le réel inconvénient de classer un grand nombre d'objets sans aucune valeur et qui vont, pendant trois années, rester sans utilité, protégés par la loi. La rapidité avec laquelle on a fait la loi conduit à protéger également pendant trois ans un émail de Limoges et un vase de fleurs artificielles, et à rendre indisponibles pendant ce même temps un grand nombre d'objets inutiles. Le délai aurait certainement pu être plus court. Mais si la méthode est contestable, il reste que la disposition législative, telle qu'elle est, pourra sauver nombre de ces objets si complaisamment guettés par les brocanteurs.

Une disposition additionnelle porte que, dans le cas où le Gouvernement autoriserait la vente d'un objet classé, un droit de préemption serait accordé aux associations cultuelles, aux communes, aux départements, aux musées, aux sociétés d'art et d'archéologie, à l'État. Il convient de remarquer l'ordre dans lequel ces divers acquéreurs sont énumérés. C'est l'association cultuelle qui est citée la première, parce que c'est elle qui peut acquérir pour l'église un objet destiné à la décoration d'une église. Les communes, les départements, l'État ne viennent qu'après.

Enfin, la loi fixe les sanctions pénales qui frapperont toute infraction aux dispositions ci-dessus. Ici la Chambre avait à innover, car la loi du 30 mars 1887, sur les monuments historiques est reconnue insuffisante. C'est ainsi que toute restauration faite sans le consentement du ministre est punie d'une amende de 16 à 1.500 fr. ; et la vente irrégulière d'une amende de 100 à 10,000 fr., et d'un emprisonnement de six jours à trois mois.

Expositions d'art ancien.

LIÉGE. — *L'Art ancien à l'exposition de Liége.* — Nous empruntons à une plume autorisée un aperçu de la brillante exposition rétrospective des antiquites liégeoises.

Une exposition semblable à celle d'aujourd'hui avait eu lieu déjà en 1881, alors que la Belgique fêtait le 50me anniversaire de son indépendance. On réunit alors des collections merveilleuses dans les cloîtres de Saint-Paul, à l'Université et à l'Émulation. Tout ce qui nous reste de l'art liégeois ou peu s'en faut, était représenté là dans une suite admirable d'œuvres de tous genres. Mais il est difficile de renouveler à quelque vingt ans d'intervalle une telle prouesse. L'exposition actuelle est moins complète que la précédente, ce qui n'empêche pas qu'elle soit très riche. Dans le palais charmant qui l'abrite, au milieu des arbres de la Boverie, on a disposé avec un goût parfait et une sûre érudition les documents venus de partout. Et comme en 1881, avec moins d'abondance peut-être, mais avec autant de grâce, l'art liégeois se présente aux visiteurs, dans tout le développement de son histoire.

C'est l'époque carolingienne d'abord et cet art préroman dans lequel les nations barbares, dociles aux influences extérieures, fidèles aux leçons de l'antiquité, mais plus dociles encore et plus fidèles à leur génie propre, créèrent peu à peu dans tous les arts une beauté nouvelle. Tissus précieux, miniatures, ivoires, œuvres d'orfèvres, on trouve des reliques de tout cela dans le pays de Liége, sinon à l'exposition. Celle-ci possède du moins le bel ivoire du Xe siècle qui sert de couverture à l'évangéliaire de saint Paul : œuvre importante, parce qu'elle représente une série d'ivoires exécutés apparemment sur les bords de la Meuse, et, d'une façon plus générale, parce qu'on y voit se manifester, en même temps que le souvenir du bas-relief romain les aptitudes du génie barbare à l'observation de la vie contemporaine.

Pendant la période suivante, au XIe et surtout au XIIe siècle, les chefs-d'œuvre se multiplient. On trouvera au Palais de l'Art ancien ces fonts de Saint-Barthélemy, dont on connaît maintenant le vrai auteur, Renier de Huy, la date, le donateur, et qui restent pourtant au milieu de leur époque, une sorte de merveille inexplicable. Ou bien nous ne connaissons guère encore le XIIe siècle, ou bien Renier de Huy dépassait de cent coudées les artistes de son temps, par l'habileté de sa pensée (1).

La châsse de saint Hadelin de Visé remonte aussi à la première moitié du XIIe siècle, exception faite des petits côtés. La vie du saint dans les cadres latéraux ne s'exprime pas avec la pure noblesse des grandes scènes représentées aux fonts de Saint-Barthélemy, mais quelle technique déjà sûre ! Que de tendresse et de simplicité ! La composition des tableaux est animée, variée, naturelle; la vie s'indique par la clarté du mouvement, le désir de l'éloquence, la sincérité de l'émotion. L'art gothique avec ses sublimes convenances, ne saura plus traduire ses sentiments de candide humanité. On en jugera en comparant la châsse de saint Remacle de Stavelot (XIIIe siècle).

Il est bien regrettable qu'entre les deux, on ne trouve pas à l'exposition, celle de Saint-Servais de Maestricht, qui est un admirable monument de transition. Ces œuvres sont pour nous ce qu'est en France la sculpture monumentale. Celle-ci fut toujours assez rare dans notre pays; nous n'avons même pas conservé ce qui existait. Qu'on étudie donc nos châsses du XIIe et du XIIIe siècle ; elles sont dignes de la même attention que la grande statuaire, elles procèdent des mêmes habitudes techniques, du même idéal entrevu dans la même foi religieuse. Qu'on les compare aussi aux œuvres semblables de la vallée du Rhin, aux châsses fameuses de Kaiserswerth et d'Aix-la-Chapelle, on verra qu'elles constituent, avec une part égale de tradition et d'originalité, un des plus beaux fleurons de l'art religieux dans les pays germaniques.

1. *Courrier de l'Art.*

1. Les fonts de Saint-Barthélemy ont été remaniés. M. Henry Rousseau expose au Palais de l'Art ancien une reconstitution de l'œuvre originale, qui nous a paru bien satisfaisante.

Nous n'avons cité que des chefs-d'œuvre de sculpture en métal ; mais que dire des émaux incrustés sur les châsses, les reliquaires, les calices, les croix, les couvertures de livres ? Il en est dont les teintes grises, les verts nuancés, les bleus pâles, composent avec les cuivres dorés, une sorte de symphonie caressante de lumière et de couleur.

La sculpture en bois du moyen âge n'est pas très bien représentée à l'exposition. Tout le monde connaît la Vierge de Saint-Jean. Nous signalerons encore, parmi les œuvres peu connues, la belle Vierge à l'enfant, qui appartient à Mme de Mélotte (salle de gauche). Elle est un peu robuste pour la grâce maniérée qu'elle a, les câlineries qu'elle fait, mais son attitude, son geste, son sourire en font une œuvre charmante, non pas française peut être, mais en tout cas, une œuvre imbue d'influence française, de la fin du XIIIe siècle. Les Vierges en bois de la grande salle sont intéressantes.

Nous arrivons à la fin du style gothique. Le reliquaire de saint Lambert et le retable de Saint-Denis ne lui appartiennent plus que par des souvenirs d'architecture. Un idéal nouveau s'exprime dans les compositions plastiques: c'est celui de la Renaissance septentrionale, qui ne cherchait pas la nature à travers la noblesse des statues antiques, comme en Italie, mais qui se prenait à aimer la vie dans la variété des spectacles quotidiens. Le retable de Saint-Denis fut peut-être exécuté, sous Erard de la Marck (1506-1538), par un Suavius de Maestricht. En tout cas, il paraît bien avoir été sculpté dans la région qui envoyait dès la fin du XIVe siècle des enlumineurs à la Cour de France, qui donna les Van Eyck à celle de Bourgogne et dont un artiste, Aert van Tricht, allait porter dans les pays du bas Rhin, les secrets de la sculpture du bois. Retables de Xanten, de Calcar, de Liége, ce sont là œuvres parentes, mais c'est le pays de Liége qui enseigne ses voisins.

Les tableaux sont exposés à gauche de la salle principale. Les uns sont de ces primitifs, dont on peut dire qu'ils constituent l'école des bords de la Meuse, sans qu'on connaisse leurs noms ; les autres sont identifiés : c'est Henri Blès et ses paysages, Joachim Patenier avec la *Vierge allaitant l'Enfant*, douce songeuse qui n'était pas née apparemment, dans les plaines de Flandre. Puis de Lambert Lombard à Léonard Defrance, c'est la série des Liégeois qui ne créaient plus rien, mais qui tenaient un rang honorable dans l'art de peindre.

Les graveurs se trouvent à côté, et ceci sera sans doute une révélation, car jamais on n'avait pu juger à ce point du nombre de ces artistes liégeois et de la qualité de leurs œuvres. On n'oubliera plus ici les noms des de Bry, des Natalis et des Demarteau.

Il faudrait parler maintenant des sceaux, des livres, des estampes, rendre hommage aux huchiers de la Renaissance, à ces meubles du XVIIIe siècle qui étaient si élégants et si habilement, trop habilement, décorés. Il faudrait mentionner au moins la céramique, la verrerie, la ferronnerie, les petites industries du bois et du métal, celles qui regardent la vaisselle et la toilette. Ce sera la joie des visiteurs de faire seuls ces découvertes.

Et quand ils auront quitté le Palais de l'Art ancien, au parc de la Boverie, puissent-ils désirer voir de plus près, à Liége même, les vieilles églises, les vieilles maisons, les vieux quartiers, les vieilles gens : peut être qu'ils comprendront alors, à des frissons subtils, la forte race et le doux pays, à qui l'art fut si cher de siècle en siècle.

M. LAURENT.

* *

BRUXELLES. — Nous extrayons du *Courrier de l'Art*, un compte-rendu d'une récente exposition d'art rétrospectif bruxellois ou plutôt brabançon, où abondent retables sculptés, lutrins en dinanderie, statues, colliers de corporation, splendides tapisseries.

« Des lutrins, des vitrines renferment les colliers de corporations, enseignes très nationales, des faïences de Bruxelles, c'est à-dire des oiseaux, des légumes, etc., et quelques tapisseries sur panneaux garnissent le milieu des salles. Les murs sont surtout ornés de tapisseries et de retables en bois sculpté, peint et doré, au dessin très septentrional et intéressant, représentant des scènes de la vie des saints. Il faut aussi signaler deux statuettes : un bourgeois bourguignon et sa femme, qui rappellent le portrait des époux Arnolfini, de van Eyck, à la National Gallery de Londres. Le fond des salons est d'un ton clair et neutre, couleur muraille. Parfois, les tapisseries sont mises sur des tringles, donnant l'impression de ce que devaient être les salles anciennes pour lesquelles ces chefs-d'œuvre ont été faits. Pourquoi ne pas toujours les exposer ainsi? Ils y gagneraient tant! On pourrait en apprécier la texture lourde et souple, le métal miroiterait sans nuire à l'ensemble, le dessin se verrait tout autant, même mieux, car il n'a pas été conçu pour être tendu sur châssis; de plus, en cas d'incendie, les tapisseries seraient plus vite enlevées. La plus belle tenture est sûrement celle qui a appartenu à Mazarin, et qui est exposée par M. Pierpont-Morgan (le généreux et noble donateur de la chape d'Ascoli au gouvernement italien). Cette tenture représente un polyptyque: au centre, Jésus-Christ entre la Miséricorde et la Justice ; dans le bas, des adorateurs, le pape et l'empereur à genoux au premier plan ; à droite, Esther implorant Assuérus ; à gauche, Esther partageant le trône d'Assuérus. Non seulement cette tapisserie est extraordinairement fine et donne l'impression de quelque chose de rare, mais les tons en sont admirables et très fondus, peut-être trop, car la composition en est brouillée, quand on la regarde d'assez loin pour en voir l'ensemble. Le dessin en est cependant pur.

Une autre tenture en forme de polyptyque nous montre au centre Jésus enfant présenté au Temple. En haut, le Sacrifice de Caïn et d'Abel et celui d'Abraham. A gauche, Samuel reçu par le grand prêtre. A droite, Bethsabée faisant couronner Salomon. M. Martin Leroy nous a prêté cette splendide œuvre, qui fait contraste avec la précédente comme texture plus grossière, comme netteté de dessin et force de coloris. Elle fait plus d'effet, mais est moins fine. Deux autres petites tapisseries appartenant aux Gobelins : *L'Annonciation* et *L'Adoration des Rois mages*, sont un peu dans le même genre que celle de M. Martin Leroy. Le dessin en est très pur ; les cartons en ont été attribués à Roger van der Weyden.

Le musée des Arts décoratifs de Bruxelles expose, entre autres, la magnifique tenture historique qui a été donnée par le chanoine Taxis à l'église du Sablon de Bruxelles en 1518 et qui représente Charles-Quint et son frère Ferdinand portant en grande pompe la statue miraculeuse de la Vierge à l'église du Sablon, quand cette statue arriva d'Anvers.

Le *Triomphe de Bacchus* (collection de l'État français) nous montre que, même dans le Nord, on imita dès le XVIe siècle, l'art romain antique, vaguement modernisé par les articles italiens de la Renaissance.

Nous ne pouvons malheureusement pas énumérer les cinquante et une tentures aux sujets religieux et profanes du XVe au XVIIe siècle, toutes belles et intéressantes,

signées B. B., marque des fabricants bruxellois, que la complaisance du South Kensington, des Gobelins, des Arts décoratifs, de Cluny, du Louvre, de bien des églises et de beaucoup de particuliers nous ont si aimablement prêtées, afin que, pour quelques mois du moins, ces œuvres se raniment dans l'air natal. L'exposition se ferme vers le milieu d'octobre. »

Isabelle Errera.

Nouvelles.

L'*Académie de Reims* vient de faire dans la salle des Rois, à la cathédrale de Reims, une exposition d'œuvres et d'objets concernant cette cathédrale : moulages, plans, photographies, etc. L'un des plus intéressants travaux figurant à cette exposition est une série de très grandes aquarelles à l'échelle de sept centimètres par mètre, dues à M. Paul Simon, reproduisant avec une fidélité absolue, obtenue à l'aide d'une infinité de calques très précieux, une partie des verrières de Reims : la rosace du portail ouest, celle du transept nord, les rosaces de la quatrième et de la dixième fenêtre de la grande nef du côté nord, plusieurs personnages, et enfin la série complète des bordures, toutes différentes, de la nef et de l'abside (1).

***

Il vient de se fonder dans le département de l'Indre une Société qui, sous le titre des « Amis de Gargilesse », se propose d'assurer la conservation des sites et monuments de ce pays et d'y entretenir le souvenir de George Sand.

***

La Commission des Monuments historiques vient, sur la proposition du ministre et du sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, d'adopter, en principe, le classement des bâtiments de la Grande Chartreuse, aujourd'hui abandonnés, et notamment du fameux cloître du XVe siècle.

***

Binche. — La seconde partie des travaux de restauration de l'église collégiale binchoise de St-Ursmer vient de se terminer ; il s'agissait de la restauration intérieure et extérieure des deux chapelles du transept et de la travée de la haute nef correspondante, ainsi que des travaux complémentaires de restauration du chœur et de la chapelle du Saint-Sacrement, qui ont fait l'objet de la première entreprise.

L'église paraît maintenant agrandie et surélevée depuis que les voûtes et les piliers ont été débarrassés du platras séculaire qui les alourdissait.

L'étude de la restauration du bras nord du transept a soulevé une difficulté en ce qui concerne le raccord des voûtes en bardeaux du chœur et de la croisée avec celle de la nef principale ; la question est à l'étude.

Dans la chapelle de la Sainte-Vierge, on a découvert des restes de peintures murales qui paraissent dater de la fin du XVIe ou même du XVIIe siècle ; elles étaient fort détériorées et leur intérêt n'était pas suffisant pour en proposer la restauration. Des calques ont été pris pour en conserver le souvenir.

La restauration complète de l'édifice, qui sera effectuée en quatre étapes, nécessitera une dépense d'environ 300,000 francs. La collégiale Saint-Ursmer, qui a une réelle valeur artistique, est un monument du XIIe siècle. Le portail est en style roman. Dans le commencement du XVe siècle, l'église fut agrandie dans le style ogival tertiaire. Depuis, elle a subi différentes restaurations, notamment à la suite du siège de 1554, époque à laquelle elle fut fort endommagée.

La restauration actuelle rétablira la basilique dans son état primitif et lui restituera le caractère architectural qu'on lui avait donné lors de sa création et que de fâcheux remaniements lui avaient fait perdre en partie (1).

***

M. G. Picot, membre de l'Institut, appuyé par les archéologues, a élevé une protestation énergique contre la municipalité de Lorient qui se propose de démolir la vieille entrée de ville dite porte du Morbihan, qui, prétend-elle, est un obstacle à la circulation. Celle-ci, cependant, pourrait être assurée et l'esthétique sauvegardée en traçant de chaque côté de la porte une large voie pour le passage des voitures.

***

M. Duhamel, archiviste de Vaucluse, vient de découvrir l'origine, la date et le nom des personnages, en costumes du temps, d'une grande fresque du XVe siècle, figurant dans la métropole de Notre-Dame des Doms d'Avignon et sur laquelle, malgré de nombreuses recherches, on n'avait aucun document.

***

Le vaillant *Bulletin des métiers d'art* engage les habitants d'Ypres à entreprendre la restauration de leurs anciennes façades bourgeoises ; leurs

1 *Le Courrier de l'Art.*

1. Extrait de la *Chronique des Travaux publics.*

rues, par un travail de réparation et de restitution peu considérable, pourraient rivaliser avec celles de Bruges, qui émerveillent les visiteurs. Le *Bulletin* assure qu'un intéressant hôtel de la rue des Chiens, acheté par M. le Dr Diericx, sera prochainement restauré avec l'aide financière de l'Administration locale. Une autre restauration se fera incessamment par les soins de M. l'architecte J. Cooman.

A Gand, l'on vient de remettre dans son état originel la façade latérale en pierre, presque romane du « Spijker » du Marché aux Foins. Le *Bulletin* en question donne une citation de M. R. Lemaire, que nous reproduirons mais pour nous inscrire en faux contre elle :

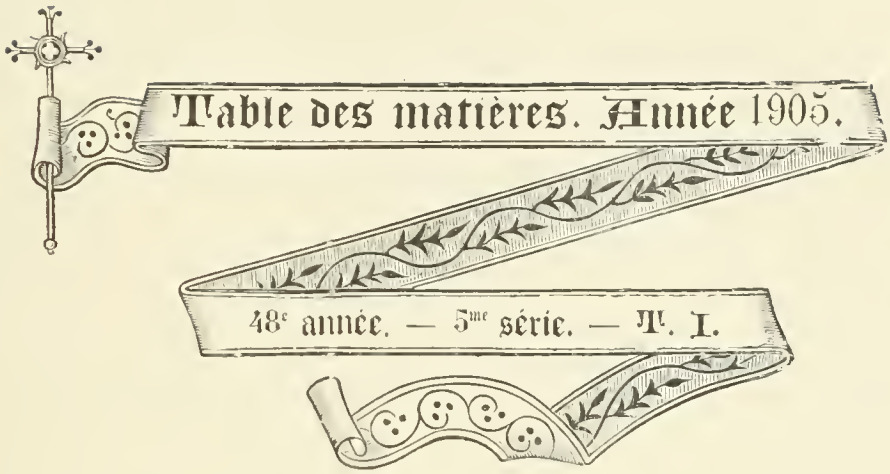
« Les anciens Gantois, dit M. R. Lemaire, étaient gens posés, calmes, raisonneurs ; leur style est sobre, les lignes horizontales y dominent, les étages y sont franchement accusés. Leurs voisins, les Brugeois, plus poétiques, plus légers de caractère, donnent, dans leurs maisons, la prédominance à la ligne verticale ; ils font plus de cas de la décoration, mais sont moins rationnels ; c'est un caractère qui, lors d'une visite dans ces villes, frappe à première vue. »

C'est là une erreur radicale. Rien de plus rationnel au contraire que les retraits, en forme de grandes travées verticales entre des lignes chanfreinées et sous des décharges ornées de résilles aveugles, qui caractérisent les façades brugeoises en briques les plus anciennes, et qui laissent entre eux des piles verticales. Ces piles répondent aux trumeaux et reçoivent les charges de la construction interne, tandis qu'entre elles s'ébrasent les parties où s'ouvrent les fenêtres. C'est là, non pas de la décoration poétique et légère, mais de la structure d'une admirable logique, et c'est avec raison que maître Jean Bethune a basé sur cette formule parfaite le *revival gothic* flamand.

Les façades gantoises construites en pierre adoptent la partie contraire, qui marque les étages ; il est rationnel aussi, mais moins intéressant ; moins rationnel surtout quand, par un léger abus de structure transposée, on fait avancer les étages l'un sur l'autre, à l'imitation des anciens pans de bois (1).

1. V. notre Étude sur les *Anciennes maisons de Belgique*, *Revue de l'Art chrétien*, année 1893, p. 288.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES



Une Sainte Famille, par M. J. Helbig. ... ... p. 1
Embellissements de la ville de Gand, par M. L. Cloquet. ... ... p. 4
Bas-relief de la façade de l'église de Saint-Gilles (Gard), par M. G. Sanoner. ... p. 15
L'abbaye de Saint-Jean de Trèves et ses cryptes, par M. L. Maître. ... ... p. 18
Le carrelage de l'abbaye de Saint-Maur de Glanfeuil, par M. J. Chappée. ... ... p. 73
Mathias Grünewald et la mystique du moyen âge, par le Dr Fr. Schneider. ... pp. 83, 157
Les effigies des Dominicains, par M. Gerspach. ... ... p. 95
L'ichnographie des villes, par M. L. Cloquet. ... ... p. 106
L'Archéologie du moyen âge et ses méthodes, par M. Anthyme Saint-Paul. pp. 145, 233
Iconographie de la porte St-Gall à la cathédrale de Bâle, par M. G. Sanoner. p. 162
L'Art chrétien monumental, par M. L. Cloquet. ... ... pp. 174, 223, 311, 378 *(à suivre)*
La Vie de Jésus-Christ dans les anciens portails, par M. G. Sanoner. pp. 217, 299, 363 *(à suivre)*.
L'église Notre-Dame aux Martyrs ou de Saint-Paulin, par M. L. Maitre. ... ... p. 246
Carrelages en terre cuite, par M. L. Cloquet. ... ... p. 251
Insignes de la Compagnie de Charité à Liége, par M. J. Helbig. ... ... p. 289
Le palais *della Lana* et le tabernacle *della Tromba* à Florence, par M. Gerspach. ... p. 294
Les cryptes de la province de Trèves, par M. L. Maitre. ... ... p. 323
Les tableaux des Maîtres inconnus, par M. W.-H. James Weale. ... ... p. 361
Annonciations sculptées du Ve au VIIe siècle, par M. Gerspach. ... ... p. 389

Mélanges.

La chape d'Ascoli (L. de Farcy). ... ... p. 27
Épaves (L. de Farcy). ... ... p. 186
L'architecture italienne (H. Chabeuf). — Croix à double traverse (L. de Farcy). — Le tympan de Sainte-Marie du Pré à Donzy (P. Mayeur). ... ... p. 252

Croix de la Roche-Foulques (L. de Farcy). — L'église N.-D. à Bruges (H. Hoste). p. 337

Saint-Eutrope à Saintes (H. Caillaud). — Peintures décoratives à Ste-Walburge à Furnes (H. Hoste). — Le pseudo-déambulatoire de Morienval (J. Berthelé). — Un chemin de croix (L. C...). — Ornements sacrés de saint Hugues (Dom L.-M. de Massiac). — Nuremberg (L. Cloquet). ... p. 395

Correspondances.

France (Mlle L. Pillion). ... p. 344

Italie, par M. Gerspach. ... pp. 28, 111, 192, 344

Belgique. — France. — Allemagne. — Pologne, par B. ... p. 192

Angleterre (W. R. Lethaby). — Belgique : Peinture murale domestique (F. Coppejans). — Pologne (A. Brykczynski). — Chine (L. Van Dijk). ... p. 265

Travaux des Sociétés savantes.

FRANCE. — Société nationale des Antiquaires de France. ... pp. 33, 116, 199, 268, 348, 418
Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. ... pp. 32, 116, 198, 268, 348, 417
Comité des Travaux historiques. ... pp. 34, 418
Société archéologique du Midi de la France. ... p. 34
Congrès des Sociétés savantes de Paris et des Départements. ... pp. 35, 269
Sociétés diverses. ... p. 118
Commission du Vieux-Paris. ... p. 270
Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. ... p. 349
Congrès archéologique de Beauvais ... pp. 349, 423
ANGLETERRE. — Society of Arts de Londres. ... p. 117
ARABIE. — Comité de conservation de l'Art arabe. ... p. 117
BELGIQUE. — Académie royale d'archéologie de Belgique. ... p. 418
Société diocésaine d'Art chrétien de Namur. ... p. 419
Commission royale des monuments de Belgique. ... p. 419
Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc. ... p. 420

Bibliographie.

Première livraison. — Maîtres hollandais (1450-1550), par le Dr Dulberg. — La sculpture française, par P. Vitry et G. Brière. — Kunstwerke der Muensterkirche zu Essen, par G. Humann. — Collection Carraud à Florence, par Gerspach. — Dégagement de l'église St-Pierre à Louvain, par V. Vingeroedt. — Triomphe de la Très Sainte Vierge, par D. Bernard Joliet. — Association des Amis de l'Université de Montpellier. — Cathédrale d'Aix-la-Chapelle, par K. Faymonville. — Œuvres anciennes d'Art chrétien en Allemagne, par H. Bergner. — Juan de Colonia, par V. Lamperez. — Santa Maria in Valturella par Attilio Rossi. — L'église de Cormeilles en Parisis, par A. Besnard. — Cathédrale de Rouen. La tour St-Romain, par M. Allinne et A. Loisel. — Portails imagés du XIIe siècle, par G. Fleury. — Monogramme de la cathédrale d'Angoulême. Gravure de N.-D. d'Aubesine, par J. George. — L'église de Saint-Pierre de la Rochefoucauld, par J. George. — Jacques Dubrœucq van Mons, par R. Hédicke. ... p. 36

Deuxième livraison. — Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, par D.-F. Cabrol. — Roger de la Pasture ou Van der Weyden, par E. Soil. — L'habitation tournaisienne du XIe au XVIIIe siècle, par le même — La cathédrale d'Amiens, par G. Durand. — Le problème de la forme dans les arts figuratifs, par Ad. Hildebrand. — Église abbatiale de Schwarzach, par J. Sauer. — Alphonse Colas, peintre d'histoire, par L. Quarré-Reybourbon. — Le château de Dieppe, par le Dr Coutan. ... p. 119

Troisième livraison. — L'Art du moyen âge, depuis la paix de l'Église jusqu'à l'aube de la Renaissance, 312-1350, par W. R. Lethaby.— Guide illustré du musée lapidaire d'Arlon, par J.-B. Sibenaler. — La sainte Vierge dans la tradition, dans l'art, dans l'âme des Saints et dans notre vie, par J. Hoppenot. — Le Congrès archéologique de Puy, par L. Quarré-Reybourbon. — Contribution à l'histoire du tissage dans les Pays-Bas au moyen âge, par J. Kalf. — Les villes d'art célèbres : Moscou, par L. Léger. — L'encensoir du musée de Lille et les fonts baptismaux de l'église St-Barthélemy à Liége, par E. Théodore. p. 201

Quatrième livraison. — Rome, par G. Lafenestre et E. Richtenberger. — The catholic encyclopedia, par Condé B Pallen. — Moules à enseignes et à médailles, par E. Théodore. — L'église paroissiale d'Hix, par J. Sarrète. — Les cloches de Tournai, par le Dr F. Desmons ... ... p. 271

Cinquième livraison. — Histoire de l'Art, par B. Herder. — Lexique des termes architectoniques, par L. Cloquet. — L'Orfévrerie du Ve siècle à la fin du XVe, par Ém. Molinier. — Études byzantines, par Ch. Diehl. — L'ancienne église St-Nazaire à Bourbon-Lancy, par M. Perrault-Dabot. ... ... p. 352

Sixième livraison. — Velay-lez-Forez en Brionnais et Lozère, par M. Thiollier. — The legend of the Holy Grail, par S. Baxter. — Martin Doué (1572-1638), par L. Quarré-Reybourbon. — Atti del Congresso internazionale di Scienze storiche. — Anciennes cryptes de Saint-Pierre à Louvain, par M. Vingeroedt. p. 425

Périodiques. ... ... pp. 56, 138, 208, 272, 358, 427

Index bibliographique. ... ... pp. 60, 141, 211, 275, 428

Chronique.

Première livraison. — STATUOMANIE. — LES FONTS DE SAINT-BARTHÉLEMY A LIÉGE. — MONUMENTS ANCIENS : Saint-Marc et Saint-Jean à Venise ; maison de Jacques Boucher à Orléans ; église d'Autheuil ; les Dominicains de Braine-le-Comte ; hôtel Curtius à Liége ; collégiale de Walcourt ; Sainte-Walburge à Furnes ; Porte de Bouvignes. — PEINTURES MURALES : à Dordrecht, à Fresnay, à Verviers, à Alost. — ŒUVRES D'ART ANCIEN : Bible du XIIIe siècle à Nantes ; tableau du XVe siècle à Cologne ; Calvaire de la Cour de Justice de Paris. — NOUVELLES. — EXPOSITION MARIALE A ROME. — NÉCROLOGIE : le baron d'Avril et Georges Rohault de Fleury. ... ... p. 63

Deuxième livraison. — LES CATHÉDRALES DE FRANCE. — MONUMENTS ANCIENS. — ŒUVRES NOUVELLES. CONGRÈS. — CONCOURS. — VARIA. ... ... p. 142

Troisième livraison. — GRANGES ABBATIALES DE LA FLANDRE. — VANDALISME LÉGAL. — NOUVELLES. ... ... p. 212

Quatrième livraison. — SCULPTURES DE LA CATHÉDRALE D'AUXERRE. — LES VAN EYCK ET L'ART FRANÇAIS DU XIVe SIÈCLE. — LA SÉPARATION DE L'ÉGLISE ET DE L'ÉTAT. — LA MORALITÉ DE L'ART. — MONUMENT BETHUNE. — CONSERVATION DES ANTIQUITÉS : Catacombes romaines ; fermes monacales ; brocanteurs ; hypogée de Poitiers ; la chape d'Ascoli. — ÉGLISES NOUVELLES : église du Sacré-Cœur à Nancy ; église d'Ostende. — VARIA : Minutes notariales ; Musée des Arts décoratifs ; Jean Bourdichon, etc. ... ... p. 278

Cinquième livraison. — MONUMENTS ANCIENS : Dijon, Troyes, Rouen, Florence, Venise, Silésie. — NOUVELLES. ... ... p. 359

Sixième livraison. — LES MONUMENTS RELIGIEUX. — EXPOSITIONS D'ART ANCIEN A LIÉGE, A BRUXELLES. — NOUVELLES. ... ... p. 429

Table des Planches.

I. — La Sainte Vierge.
II. — Transformation du centre de la ville de Gand.
III. — Carrelage de l'abbaye de Saint-Maur de Glanfeuil.
IV. — Sainte Madeleine et saint Lazare. (Pinacothèque de Munich.)
V. — Carrelage de Saint-Maur de Glanfeuil.
VI. — Reliquaire.
VII. — Martyre de saint Pierre et donateur.
VIII. — Légende de saint Gérasime et donatrice.

Vignettes intercalées dans le texte.

Gand. — Château de Gérard le Diable. ... p. 4
Id. Église Saint-Nicolas (état ancien). » 6
Id. Nouvelle place de St-Bavon. ... » 6
Id. Nouveau Conservatoire. ... ... » 7
Id. Sacristie de l'église de St-Bavon. » 8
Id. Maquette de la Cuve de Gand. » 9
Id. Le quai aux Herbes. ... . » 10
Id. Maquette des abords de la cathédrale. ... . » 11
Id. Projet de pont Saint-Michel. ... » 12
Id. Maquette de la rue de l'Étoile. » 13
Id. Maquette du marché au Grain. » 13
St-Gilles. — Frise de la façade. ... . » 16
Id. Schéma de la frise. ... » 17
La Madone et l'Enfant Jésus, S Roch et Ste Gismonda. ... ... » 29
Façade occident. de l'église abb. d'Essen. » 39
Plan du 1er étage. ... ... » 39
Plan du 2d étage. ... ... » 39
Lettres ornées tirées d'un évangéliaire. ... » 40
Ivoire de la couverture d'un évangéliaire. » 41
Rinceaux recouvrant un fourreau d'épée. » 42
Bâtes d'une croix datant de l'an 1000. ... » 42
Chandelier de l'arc de Titus. ... ... » 43
Id. d'Essen. ... . » 43
Id. de Brunswick. ... . » 43
Nœuds du chandelier d'Essen. ... ... » 44
Nœud en cristal. ... ... » 44
Louvain. — Nœud de calice de l'église St-Jacques. ... ... » 45
Id. Plan des abords de la collégiale. » 46
Aix-la-Chapelle. — Piliers de la cathédr. » 48
St-Étienne de Bourges. — Portail septentrional. ... ... » 52
Poitiers. — Façade de N.-D. la Grande. » 53
Conques. — Portail de Sainte-Foy. ... ... » 54
Amortissement de contrefort. ... ... » 55
Carrelage de Saint-Maur de Glanfeuil (13 gravures). ... ... pp. 77 à 82
Isenheim. La Crucifixion. ... ... p. 87
Id La Vierge Marie et S. Jean. » 89
Id. Chœur des anges et l'*Anima fidelis*. ... ... » 90
Id. La Vierge et l'Enfant Jésus. » 91
Florence. — Portraits des Dominicains au couvent de San Marco (17 grav.) » 95
Couvent de Berne. — Le Voile de sainte Véronique. ... » 100
Id. La Ste Vierge remet le scapulaire au Père Reginald. » 101
Id. Repas des Dominicains. » 102
Id. Dévotion de S. Dominique. » 102
Id. Point de départ de l'arbre. » 103
Id. Frère Pierre. . ... » 104
Id. Frère Martinus Polonus. » 105
Schéma d'un réseau urb. en toile d'araignée. » 106
Plan de la ville de Bruges. . ... » 106
Id. de Bologne. .. . » 107
Id. d'Aigues-Mortes. . » 107
Id. d'Henrichemont. . . . » 107
Plan schémat. de la ville de Philadelphie. » 108
Plan de Carlsruhe. ... . » 108
Plan d'Amsterdam. . . . ... » 109
Schéma du plan de Washington. ... ... » 109
Vue perspective d'une ville « modèle ». » 109
L'Hexagone comme plan de ville. ... ... » 109
La Madone, l'Enfant et des Anges musiciens. ... . » 113
La Madone et l'Enfant ; saints Pierre, Paul, Dominique, Thomas d'Aquin. ... » 114
Le jugement de l'âme. . ... » 119
Amrah Maison du III siècle. . ... » 120
Tournai. — Façade de l'évêché. ... ... » 121
Fenêtre tournaisienne. ... ... » 122
Tournai. — Maison rue Barre St-Brice. .. » 122
Id. Id. Id. » 122
Id. Id. rue St-Piat. ... ... » 122
Antefixe d'un pignon à Villers. ... ... » 123

Tournai. — Hôtel du Porc. ... ... p. 123
Id. Maison St-Piat. ... ... » 123
Id. Id. rue des Campeaux. ... » 123
Id. Id. rue du Four-Chapitre. » 123
Id. Id. rue des Jésuites. ... ... » 123
Id. Id. rue de l'Hôpital. ... ... » 124
Id. Évêché, marché aux Poteries. » 124
Id. Maison rue du Four-Chapitre. — Façade » 124
Id. Id. Id. Plan. » 124
Id. Id. rue de Paris. ... ... » 125
Id Id. dite des Templiers. ... » 126
Id. Id. Place de Lille, n° 24. ... » 126
Id. Id. des Célestines, r. du Chât. » 126
Id. Id. Id. aile principale. » 127
Id. Id. du Baillage, Grand'Place. » 128
Fenestrage tournaisien. ... ... » 128
Tournai. — Maison rue St-Piat. ... ... » 129
Id. Id. rue Bas-Quartier. ... » 129
Id. Id. rue de Paris, n° 3. ... » 130
Id. Id. rue de Cologne. ... » 130
Id. Id. Place de Lille. ... ... » 131
Id. Id. rue St-Jacques. ... » 131
Id. Id. Grand'Place. ... » 131
Église de Schwarzach. — Plan. ... ... » 136
Id. Vue d'ensemble. » 137
Saint Antoine (retable d'Isenheim). ... » 159
Satan et la Vanité mondaine. ... ... » 162
Saint Georges. ... ... » 163
Façade du transept du Munster de Bâle. » 164
Porte Saint-Gall (photogr. prise en 1886). » 166
Id. — Schéma. ... ... » 168
Id. — Détail de l'ébrasement et du pylône. ... ... » 171
Coupe sur le cimetière de Calliste, galeries. » 176
Niches aux catacombes de Calliste ... » 177
Arcosolium au cimetière de Calliste. ... » 177
Oratoire Id. Id. ... » 177
Plan par terre de la crypte de S. Hermès. » 178
Sarcoph. strigillé au cimetière de Calliste. » 179
Id. trouvé au Vatican. ... ... » 179
Basilique et atrium. ... ... » 182
Plan de la basilique païenne. ... ... » 182
Rome. — Intérieur de la basilique de St-Clément. ... ... » 183
Id. Restitution de l'ancienne basilique St-Pierre. ... ... » 184
Trois croix processionnelles. ... ... » 187
Revers de la grande croix processionnelle. » 188
Trois fragments de dais en cuivre fondu. » 189
Calice, patène, anneau et crosse de Michel de Villoiseau. ... ... » 190
Restes du tombeau du roi René ... ... » 191
Cathédr. de Florence. S. Jean Évangéliste » 193
Id. S. Luc. ... ... » 194
Ravenne. — L'Adoration des Rois mages. » 195
Croix russe ... ... » 196
Lubin. — Reliquaire de la Sainte-Croix. p. 197
Musée d'Arlon. — Sculptures romaines (6 gravures). ... ... pp. 203 à 206
Lisseweghe. — Grange abbatiale de ter Doest (3 gravures). ... ... p. 212
Tympan de Fribourg-en-Brisgau. ... ... » 219
Poitiers. — Façade de N.-D.-la-Grande. » 222
Église Saint-Pavin. — Porte du cimetière. » 223
Chapiteau antique de Sainte-Marie in Cosmedin. ... ... » 224
Ravenne. — Charpente de St-Apollinaire. » 225
Basiliques de Saint-Paul hors les murs et de Sainte-Sabine. ... ... » 225
Opus tessellatum ... ... » 226
Opus vermiculatum. ... ... » 226
Jérusalem. — Plan de la basilique. ... » 229
Sohag. — Plan du Couvent blanc. ... » 230
Rome. — La basilique. ... ... » 230
Temple de la Minerva Medica. ... ... » 231
Rome. — Plan de l'église Sainte-Constance. » 231
Baptistère de Novare. ... ... » 232
Id. de Nocera. ... ... » 232
Entablement coiffé. ... ... » 252
Rome. — Tepidarium de Caracalla. ... » 252
Id. Coupe du Panthéon. ... ... » 253
Id. Vue intérieure de Saint-Pierre. » 254
Atrium et façade de l'ancien Saint-Pierre. » 255
Florence. — La cathédrale. ... ... » 256
Milan. L'église Sainte-Marie des Grâces. » 257
Id. La cathédrale. ... ... » 258
Angers. — Croix à double traverse. ... ... » 260
Donzy. — Tympan de Ste-Marie du Pré. » 262
Gand. — Peinture murale, à Gand. ... ... » 266
Icone byzantine. ... ... » 267
Tête de S. Jean-Baptiste (orfévrerie). ... » 291
Florence. — Le palais della Lana, 1308. » 296
Id Le tabernacle della Tromba. » 298
Vézelay. — Porte gauche de la nef. ... ... » 299
Chartres. — Porte de la Mère de Dieu. ... » 300
Ulm. — Tympan de la porte méridionale » 301
Nuremberg. — Portail de Saint-Laurent. » 302
N.-D. de Paris. — Tympan de la porte Nord. » 403
N.-D. de Nuremberg. — Tympan de la porte. » 304
Cathédrale d'Amiens. — Façade occidentale. » 307
St-Trophime d'Arles. — Porte droite. ... » 309
Cathédr. de Strasbourg. — Porte occident. » 310
St-Pierre de Trèves. — Plan de la basilique. » 311
Id. Vue intérieure. Id. » 312
Basilique de Tours. — Plan. ... ... » 312
St-Martin de Tours. — Vestiges de la basil. » 313
Basilique d'Angoulême. — Plan. ... ... » 313
Église de Celles. — Id. ... ... » 314
St-André d'Autun. — Corniche de la porte. » 316
Cornelimunster. — Profils de la porte. ... » 316
St-Seurin de Bordeaux. — Crypte. ... » 317
Id. Chapiteaux. » 317
Id. Ornements. » 319

Toul. — Tombeau de saint Mansuy. ... p. 326
St-Élophe. — Crypte à l'entrée de la grotte. » 331
Vosges. — Crypte de Remiremont. ... » 332
Croix de la Roche-Foulques (face). ... » 337
Id. (revers). ... » 338
Église N.-D. à Bruges.— Fenêtre du nord. » 340
Id. Triforium du chœur. ... » 341
Id. Plan actuel du porche. » 342
Id. Ébrasem. de l'arc d'entrée. » 343
Id. Profil intérieur du portail. » 343
Reliquaire de la Vraie Croix. .. .. » 354
Châsse de Saint-Taurin d'Évreux. ... » 355
Portique de l'église Saint-Syméon. ... » 356
Tekfour-Seraï à Constantinople. ... ... » 357
Maison byzantine du VIe siècle. ... ... » 358
Ancien portail de la Charité. ... ... » 363
Ulm. — Porte nord de la nef. ... ... » 364
Moissac. — Porche, paroi latérale gauche. » 365
Ulm. — Tympan de la porte sud de la nef. » 367
Cathédr. de Chartres.— Porte nord gauche. » 369
Id. Id. Ancien jubé. ... » 371
Id. de Rouen. — Petite porte sud. » 373
Trèves. — Porte de Notre-Dame. ... ... » 375
Tympan de la porte de la chapelle de Rue. » 376
Plan de la basilique païenne. ... ... » 378
Tours. — Chevet de la basilique de Saint-Martin. ... ... » 379
Chap. St-Martin et habitation de S. Maur. » 384
Lyon. — Crypte de St-Pothin. ... ... p. 386
Grenoble. — Plan de la chap. St-Laurent. » 387
Poitiers. — Plan du baptistère de St-Jean. » 388
Ravenne. — Sarcophage des Pignata (4 gr.). » 390
Id. Ivoire du trône de Maximien. » 391
Id. Basil. San Apollinare in Classe. » 392
Saintes. — St-Eutrope, tombeau et crypte. » 394
Id. Id. Clocher. ... ... » 395
Saintes. — La cathédrale Saint-Pierre. » 397
Id. Église de l'abbaye. ... ... » 398
Furnes. — Peintures à l'église de Sainte-Walburge (4 gravures). ... ... » 400
Morienval. — Plan de l'église. ... ... » 402
Un chemin de croix (5 gravures). pp. 404 et 405
Aube de saint Hugues. .. .. p. 407
Encolure de l'aube. ... ... » 407
Orfroi des manches. ... ... » 408
Ornementation sous les manches. ... ... » 408
Étole et manipule de saint Hugues. ... » 409
Nuremberg, vers la fin du XVe siècle. ... » 411
Id. Remparts et musée germanique. » 412
Id. Porte Spittler et tour de défense. » 412
Id. La double enceinte de murs et tourelles. ... ... » 413
Id. L'église Saint-Laurent. .. ... » 414
Id. Porche de l'église N.-D. .. ... » 414
Id. Le balcon du Doyenné. ... ... » 415
Louvain. — Cryptes de l'église St-Pierre. » 426

Table par noms d'auteurs.

ANTHYME ST-PAUL. — L'archéologie du moyen âge et ses méthodes ... ... pp. 145, 233
BERTHELÉ (Joseph). — Le pseudo-déambulatoire de l'église de Morienval (Mélanges). .. .. p. 401
BESNARD (A.). — Travaux des Sociétés savantes. ... ... p. 423
BRYKCZYNSKI (A.). — Correspondance de Pologne. ... ... pp. 196, 266
CAILLAUD (Henry). — Églises à Saintes (Mélanges). ... ... p. 394
CHABEUF (H.). — Sur l'Architecture italienne (Id.). ... ... p. 252
CHAPPÉE (J.). — Le carrelage de l'abbaye de Champagne (Sarthe). ... ... p. 73
CLOQUET (Louis). — Embellissements du centre de Gand. ... ... p. 4
L'ichnographie des villes. ... ... p. 106
L'Art chrétien monumental. ... ... pp. 174, 223, 311, 378
Carrelages en terre cuite. ... ... p. 251
Un chemin de croix (Mélanges). ... ... p. 404
Nuremberg (Id.). ... ... p. 411
Travaux des Sociétés savantes. ... ... pp. 32, 116, 351
Bibliographie. .. .. pp. 45 à 55, 119 à 138, 206 à 208, 271, 356. 425 à 427
Périodiques. ... ... pp. 59, 140, 272 à 274
Granges abbatiales de la Flandre (Chronique). .. .. p. 212
Nécrologie. ... ... p. 71
COPPEJANS (F.). Belgique. Peinture murale domestique (Correspondance). ... ... p. 265
DE FARCY (L.). — La chape d'Ascoli (Mélanges). . ... p. 27
Épaves (Id.). ... ... p. 186
Croix à double traverse (Id.). ... ... p. 259
Croix de la Roche-Foulques (Id.). ... ... p. 337

DE MASSIAC (Dom L.-M.). — Ornements sacrés de saint Hugues (Mélanges). ... p. 406
ERRERA (Isabelle). — Chronique. ... p. 430
E. T. — Chronique. ... p. 68
FIDELY (M.). — Id. ... p. 143
G. C. — Bibliographie. ... p. 353
GERSPACH. — Les effigies des Dominicains. ... p. 95
Le palais *della Lana* et le tabernacle *della Tromba* de Florence ... p. 294
Annonciations sculptées du Ve au VIIe siècle. ... p. 389
Correspondance d'Italie. ... pp. 28, 111, 192, 344
Bibliographie. ... p. 271
H. C. — Monuments anciens (Chronique). ... p. 359
HELBIG (J.). — La Sainte Famille, par un maître du Nord de la France. ... p. 1
Les Insignes de la Compagnie de Charité pour les secours aux pauvres et aux prisonniers à Liége. ... p. 289
Bibliographie. ... pp. 36, 201, 202, 271, 351, 352
Georges Rohault de Fleury (Nécrologie). ... p. 71
HOSTE (H.). — L'église de Notre-Dame à Bruges (Mélanges). ... p. 339
Peintures décoratives à l'église de Sainte-Walburge à Furnes. ... p. 399
KŒCHLIN (Raym.). — Bibliographie. ... p. 37
Les Van Eyck et l'Art français du XIVe siècle (Chronique). ... p. 280
LAURENT (M.). — Exposition d'art ancien (Id.). ... p. 429
LETHABY (W.-R.). — Correspondance d'Angleterre. ... p. 265
MAERE (R.). — Bibliographie. ... p. 38
MAITRE (L.). — L'abbaye de Saint-Jean de Trèves et ses cryptes. ... p. 18
L'église abbatiale, puis collégiale de N.-D. aux Martyrs ou de St-Paulin. p. 246
Les cryptes de la province de Trèves. ... p. 323
MAYEUR (P.). — Le tympan de Sainte-Marie du Pré à Donzy (Nièvre). (Mélanges). ... p. 261
PILLION (Louise). — Correspondance de France. ... p. 346
Sculptures de la cathédrale d'Auxerre (Chronique). ... p. 278
P. V. — Travaux des Sociétés savantes. ... p. 420
SANONER (G.). — Interprétation de deux scènes d'un bas-relief sur la façade de l'église de Saint-Gilles (Gard). ... p. 15
Iconographie de la porte St-Gall à la cathédrale de Bâle. ... p. 162
La Vie de Jésus-Christ. ... pp. 217, 299, 363
SCHELLEKENS (A.). — Périodiques ... p. 56
SCHNEIDER (D^r Fr.). — Mathias Grünewald et la mystique du moyen âge. ... pp. 83, 157
THIERY (Armand). — La moralité de l'Art (Chronique). ... p. 282
WEALE (W.-H.-J.). — Les tableaux des Maitres inconnus. ... p. 361
X. X. — Périodiques. ... pp. 209, 210

Table analytique

A

abbaye, Asnières, 73 ; — Champagne, 73 ; — Châtelliers, 75-78 ; — Clairmarais, 212 ; — Eaucourt, 14, — Erdenneyer (St-Pierre), 143 ; — Essen, 38 ; — Glanfeuil, 73 ; — Las Huelgas, 361 ; — Lorsch, 317 ; — Metz (St-Arnoul, St Clément), 216, 335 ; — Mont-Cassin, 143, 382 ; — Ondenburg, 212 ; — Saintes (des Dames), 165, 399 ; — Saint Gall, 381-384 ; — Saint-Omer (St-Bertin), 121 ; — Saint Quentin (Toussaint), 3 ; — Saint-Riquier, 381, 384 ; — Ter Doest, 212 ; — Tholey, 336 ; — Thoronet, 143 ; — Toul (Saint-Mansuy), 324 ; — Trèves (St-Maximin), 18 ; — Villers, 128.
Abbeville, portail, 377.
Abbey (E.), peintre, 425.
absides, 379.
académie, des Inscriptions et Belles-Lettres, 32, 116, 198, 268, 318, 417 ; — *royale d'archéologie de Belgique*, 418 ; — *de Vaucluse*, 118.
Acher, architecte, 423.
Adalia, basilique à coupole, 358.
Adelfe, 332, 333.
Adoration des Mages, 210, 306, 363 ; (tapisserie flamande), 194, 195.
Agaune, châsse de St-Maurice, 353.
Agéric (S.), 336.
agrafes de chape, 139.
Agrèce (S.), 20, 21.
Agricola (S.), 314.
Aigues-mortes (plan d'), 107.
Aiguilhe, chapelle octogonale, 425.
Aix-la-Chapelle, cathédrale, 47 ; — châsses, 429 ; — couronne de lumière, 187 ; — église St-Adalbert, 313 ; — musée, 139 ; — pilliers, 48 ; reliquaire byzantin, 198 ; — retable, 121 ; — rotonde, 316 ; — tapisserie allégorique, 139.
Albéric, abbé, 325.
Alberti, architecte, 344.
Alberto di Arnoldo, sculpteur, 297.
Albrecht de Brandebourg, 85.
Alexandrie, tour de Romanès, 118.
Alger, *Congrès des Sociétés savantes de Paris*, 35, 216, 269.
Allaertshuizen, grange abbatiale, 213.
Allone, église, 350, 424 ; — ferme St-Lazare, 350 ; — statuettes du XIVe siècle, 424.
Alost, peintures murales, 68.
Alunno, peintre, 30.
Amalaire (S.), chancelier, 335.
Amat, 332, 333.
Amberger, peintre, 199.
Ambroise (S.), 193.
Ambrogio di Baldere, peintre, 427.
âme (jugement de l'), 119.
amict, 406.
Amiens, *Adoration des Mages*, 306, 307 ; — cathédrale, 132, 153, 350 ; — massacre des Innocents, 374 ; — médaillons sculptés, 376 ; — roue de Fortune, 163.
amphithéâtre antique, 120.
amphores, 120.
ampoules, 120.
Amsterdam (plan d'), 107.
Anagni, chape, 27.
Anastase (S.), 198.
Andeli, maître maçon, 51.
Andrea-del Sarto, peintre, 297.
Anètes, basilique chrétienne primitive, 313.
Angelico (fra), peintre, 30, 101-105.
Angelus, 317.
Angers, croix à double traverse, 259 ; — croix processionnelle, 186-188 ; — fouilles, 140 ; — musée archéologique, 186 ; — musée St-Jean, 75, 259, 337 ; — tombeau d'Ulger, 186.
Angoulême, anciennes orgues, 59 ; — basilique, 313 ; — monogramme de la cathédrale, 55 ; — portail, 54.
anima fidelis, 90, 93.
Anjou, vitraux de la Renaissance, 349.
Anne, d'Autriche (inscription d'), 348 ; — de Bretagne *(Livre d'Heures d')*, 268.
anneau, 188, 190.
annonciation, 193, 389.
annonciations sculptées, 389, 392.
Ansy le Duc, église romane, 425.
antéfixes céramiques, 270.
Anthyme St-Paul, 156, 245, 403.
antiphonaire du XIIIe, 116.
Antiquaires de France (société des), 33, 116, 399.
antiquités, à Bienservida (Espagne), 116 ; — chrétiennes, 199 ; — égyptiennes, 418.
Antoine (S.), 159.
Antonio, de San Gallo, architecte, 208 ; — da Solario, peintre, 209, 289 ; — Veneziano, peintre, 297.
Anvers, démolitions, 419.
Apollinaire (S.), 314.
Apollon du Belvédère, 32.
Apt, trésor de l'église, 34.
Arateur (S.), 336.
Arbogaste, 21.
arc, boutant, 234 ; — brisé, 234 ; — de nefs (grand), 322 ; — triomphal, 378.
arcades, sur colonnes, 321, 322 ; — sur piliers, 321, 322.
Arcesilas, sculpteur, 199.
archéologie, *chrétienne (Dictionnaire d')*, 119 ; — du moyen âge, 145, 233.
architectes, Acher, 423 ; — Alberti, 344 ; — Antonio da San Gallo, 208 ; — Augé de Lassus, 9 ; — Baccio d'Agnolo, 344 ; — Bazzani, 359 ; — Boccador, 33 ; — Bramante, 208 ; — Brunelleschi, 256 ; — Caumont (de), 236 ; — Chedanne, 258 ; — Cloquet, 35, 46, 47, 49, 50, 51, 55, 110, 117-121, 132-140, 185, 207, 208, 213, 232, 251, 271-274, 322, 351, 352, 358, 388, 406, 416, 425, 427 ; — Collasanti, 28 ; — Coner (Andreas), 208 ; — Coolman (Gauthier), 210 ; — Coomans, 422 ; — Cormont, 214 ; — De la Censerie, 216, 340 ; — De Wulf, 341 ; — Galli, 112 ; — Gil de Siloe, 49 ; — Hoste, 343, 401 ; — Jean de Beaumont, 396 ; — Jean de Cologne, 49 ; — Jean de Pise, 28 ; — Langlois (Jean), 156 ; — Lusini (Enrico), 295, 297, 298 ; — Maderna, 111 ; — Manfredi, 66 ; — Max-Herz-Bey, 117 ; — Michel-Ange, 87, 344 ; — Millets - Desruisseaux, 349 ; — Martin (Et.), 5, 14, 351, 422 ; Olivieri, 111 ; — Parisi (Giul.), 139 ; — Robert de Luzarche, 153 ; — Rombaut Keldermans, 209 ; — San Gallo, 344 ; — Scot (G.), 273 ; — Selmersheim, 359 — Sonneville, 125 ; — Van Assche, 4 ; — Van Houcke, 14 ; — Van Rysselberghe, 6-9 ; — Verhaegen, 4 ; — Vingeroedt, 427 ; — Viollet le Duc, 54, 236, 237, 278, 315, 319.
architectes, anglais, 234 ; — français, 234 ; — gaulois, 322.
architecture, anglaise, 235 ; — byzantine, 236 ; — catalane, 49 ; — chinoise, 187 ; — chrétienne, 180, 321 ; — cistercienne, 57 ; — des façades, 121 ; — française, 379 ; — gothique, 234, 350 ; — italienne, 252 ; — médiévale, 200 ; — ogivale, 155 ; — religieuse, 148, 149, 175 ; — romane, 155, 236, 399 ; — syrienne, 236 ; — Toulousaine, 155.
arcosolium, 176.
Arles, *Adoration des Mages*, 306-309, 366 ; — chapiteau, 368 ; — église SS.-Pierre et Paul aux Aliscamps, 315 ; — *Fuite en Égypte*, 368 ; — *Nativité*, 300, 304 ; — portail St-Trophime, 54, 317.
Arlon, étole du moyen âge, 410 ; — musée lapidaire, 202.
Arnold, sculpteur, 399.
Arnoldi (Alberti), sculpteur, 427.
Arnoulf (sarcophage de S.), 326.
art, allemand, 220 ; — ancien, 36, 289 ; — arabe, 117 ; — architectural, 315 ; — byzantin, 201, 236, 319, 356, 358, 418 ; — catholique, 210 ; — chrétien, 119, 217, 236, 311, 357 ; — chrétien allemand, 48 ; — monumental, 174, 223, 311, 378 ; — décoratif égyptien, 348 ; — français, 32, 280 ; — gallo-romain, 318 ; — gothique, 429 ; — hindou boudhiste, 427 ; — industriel, 38 ; — italien, 32, 274 ; — italo-byzantin, 71 ; — latin en Gaule, 311 ; — médiéval, 201, 358 ; — musulman, 418 ; — néerlandais, 36 ; — plastique belge, 55 ; — précarolingien, 40 ; — préroman, 429 ; — romain, 175, 255, 311, 357 ; — sacré, 58, 138, 285, 349 ; — siennois, 58 ; — syrien, 236.
art (histoire de l'), 352 ; — (moralité de l'), 282.
Art sacré (l'), 58, 138, 285, 349.
Arte (l'), 138, 427.
artistes, lorrains, 349 ; — tournaisiens, 121.
Ascoli, cathédrale, 27 ; — chape, 27, 194, 209 ; — pluviale, 285.
Asnières, abbaye, 74 ; — carrelage émaillé, 74, 75.
Asschafenbourg, étole de S. Martin, 409 ; — peinture de Grünewald, 85.
Assise, fresque de la chapelle St-Martin, 28.
Ath, hôtel de ville, 56.
Athanase d'Alexandrie (S.), 18.
Athènes, Erechteion, 253 ; — Parthénon, 253.
Athos (mont), 140.
Atri, cathédrale, 274 ; — églises, 274.
atrium, 182 ; — (déplacement de l'), 383.
aube, 158, 406 ; — impériale du XIIe s., 406, 407.
Auctor, 21.
Audenarde, vitrail, 215.

Augé de Lassus, architecte, 9.
Augustin (S.), 193.
Aulne, église abbatiale, 57.
Aulon, clocher en pierre, 155.
autel, en bois de 1304, 50 ; — portatif, 139 ; — roman, 139.
Autheuil, église, 66.
Autun, cathédrale, 317 ; — église St-Lazare, 317 ; — portail, 52 ; — porte St-André, 316 ; — *Présentation*, 370.
Auvergne, façades d'églises sculptées, 218.
Auxerre, *Circoncision*, 368 ; — *Fuite en Egypte*, 372 ; — portail St-Étienne, 16 ; — sculptures de la cathédrale, 278.
Avallon, portail, 53.
Avignon, fresques du XVe s., 431.
axe des églises (déviation de l'), 32, 116, 150.
Axelles, château, 349.

B

Baccio d'Agnolo, architecte, 344.
Baccio Baldini, graveur, 32.
Bagneux, pierres tombales, 200.
Baldung Grün, peintre, 92.
Bâle, munster, 162-173 ; — porte St-Gall de l'ancienne cathédrale, 162-173.
Bamberg, porte d'Adam à la cathédrale, 165 ; — porte de Grâces, 164.
Barbarella, peintre, 346.
Barbe (Ste), 198.
Barbier de Montault (Mgr X.), 75, 418.
Barbiere, peintre, 350.
Bari, église St-Nicolas, 137.
Barthélemy (S.), 111.
Bartolomeo, della Gatta, 139 ; — della Porta, peintre, 105.
Basile (S.), 382.
basilique, à Anètes, 313 ; — Angoulême, 313 ; — Bethléem, 228 ; — Bin-Bir-Kilissé, 358 ; — Cahors, 314 ; — Châlon, 314 ; — Clermont, 314 ; — Constantinople, 379 ; — Coupelles, 313 ; — Damas el Karita, 230 ; — Égypte, 228 ; — Fourvière, 143 ; — France, 180 ; — Fréjus, 314 ; — Gaule, 315 ; — Genève, 183, 314 ; — Glanfeuil, 384 ; — Italie, 315 ; — Jérusalem, 228 ; — Kodja-Adalia, 358 ; — Kodja-Kalessi, 358 ; — Lobbes, 314-322 ; — Lyon, 314 ; — Maestricht, 314 ; — Metz, 334 ; — Minerve, (Aude), 313 ; — Nantes, 313, 314, 384 ; — Paris, 314 ; — Rese, 313 ; — Rome, 180-184, 224, 321, 322 ; — Saint-Maurice, 313 ; — Saintes, 314 ; — Salonique, 358 ; — Segermes, 418 ; — Sousse, 230 ; — Tabarka, 230-269 ; — Tongres, 315 ; — Toul, 323 ; — Tours, 312, 313, 379 ; — Trèves, 180, 311, 312 ; — Upenna, 270.
basiliques en bois, 314 ; — chrétiennes, 378 ; — chrétiennes primitives, 181, 224 ; — à coupole, 458 ; — gauloises, 379 ; — judiciaires, 378 ; — latines, 378 ; — octogonales, 358 ; — orientales, 228 ; — (orientations des), 222 ; — païennes, 182, 278 ; — de pierre, 358 ; — romaines, 224, 225.
Bastogne, église, 419 ; — peinture du XVIe s., 419.
Bazin (S.), 24.
Bazzani, architecte, 359.
Bazzi da Vercelli (Ant.), peintre, 29, 30.
Beaucaire, *Adoration des Mages*, 364 ; — église St-Paul, 155 ; — porte de Notre-Dame des Pommiers, 371.
Beaulieu, église, 317 ; — portail, 54, 220.
Beaumont, hôtel de ville, 56.
Beaune, église, 317.
Beauvais, chœur St-Étienne, 350 ; — clôture de chœur en fer forgé, 424 ; — *Congrès de la Société française d'archéologie*, 423 ; — famille Chambige, 350 ; — maison romane, 350 ; — musée, 424 ; — peinture sur verre, 424 ; — restauration de l'église St-Étienne, 423 ; — roue de Fortune, 163 ; — 72me *Congrès d'archéologie*, 281, 349.
Beissel (le P.), 21, 25.
Belgique, *Commission royale des monuments*, 419 ; — inventaires des objets d'art, 419 ; — peintures murales anciennes, 420 ; — (la préhistoire en), 418.
Benedetto da Maiano, sculpteur, 297.
Bénévent, tympan byzantin, 221.
bénitier en marbre noir, 339.
Benoit (S.), 328, 378 ; — (iconographie de), 47.
Benvenuti (Giov.), peintre, 346.
Berchem, vitrail, 215.
Berlin, musées, 121 ; — tapis oriental, 214.
Bernard (S.), 59, 410.
Berne, couvent des Dominicains, 99-105 ; — portail St-Vincent, 192 ; — voile de Ste Véronique, 100.
Bertaux (Ém.), 27.
Berthelé (Jos.), 404.
Bertin (Nic.), peintre, 424.
Bertrand (Gillebert), statuaire, 268.
Besançon, arc de triomphe romain, 163.
Bethléem, basilique, 229.
Bethune, 342 ; — (monument de), 284.
Beverley, tombeau de Percy, 235.
Béziers, crypte de St-Aphrodise, 34 ; — (sarcophage de), 270.
bibliothèque : Boston, 425 ; — Dijon, 268 ; — Édimbourg, 138 ; — Macon, 144 ; — Malines, 210 ; — Paris (nationale), 34 ; — Saint-Omer, 418 ; — Trèves, 24 ; — Venise, 344 ; — Wernigerode, 417.
Bigorre, clocher en pierre, 155.
bijoux antiques, 44.
Bilson, 234.
Binche, château de Marie de Hongrie, 56 ; — collégiale St-Ursmer, 431 ; — hôtel de ville, 56.
Blès (H.), peintre, 430.
Blois, église St-Sauveur, 59.
Boccador, architecte, 33.
Bologna (Giov.), sculpteur, 297.
Bologne, chape, 27 ; — église St-Pétrone, 256 ; — plan de la ville, 107.
Bonfigli, peintre, 30, 112.
Boniface, martyr, 247.
Boniface (S.), 339.
Bonn, chaire, 210 ; — tableau primitif français, 268.
Book and book plates, 138.
Bordeaux, crypte de St-Seurin, 317, 319, 385.
Boston, bibliothèque, 425 ; — peintures murales, 425.
Bougneau, église, 118.
Boulonnais (colonisation Saxonne au IVe s.), 268.
Bourbon-Lancy, église St-Nazaire, 358.
Bourdichon (Jean), peintre, 268, 287.
Bourges, Arènes, 268 ; — portail septentrional, St-Étienne, 52 ; — vitraux, 202.
Bourse, tour-lanterne, 380.
Boussu, château, 56 ; — tombeau de Jean Hennin, 56.
Bouts (Thierry), peintre, 266.
Braine-le-Comte, église des Dominicains, 67.
Bramante, architecte, 208.
Branzino, peintre, 297.
Brée, vitrail, 215.
broderies tourangelles du XVIIe s., 349.
bronzes antiques, 200.
Brou, jubé, 56.
Bruges, cathédrale, 12 ; église St-Basile, 342 ; — église Notre-Dame, 216, 339 ; — exposition des Primitifs flamands, 36, 121 ; — peintures murales domestiques, 265 ; — plan de la ville, 106 ; — restaurations monumentales, 70.
Brunelleschi, architecte, 256.
Bruxelles, concours d'architecture, 144 ; — église du Sablon, 285 ; — du Saint-Sacrement, 214 ; — exposition d'art rétrospectif, 430 ; — fresques, 214 ; — musées, 40 ; — musée des arts décoratifs, 214, 430 ; — peintures murales de Ste-Gudule, 420 ; — relique de la Sainte-Croix, 197 , — vitrail, 215.
Bury, église, 424 ; — tableaux, 424.
Bry, graveur, 430.
Brykczynski (A.), 197.
Bulletin de correspondance hellénique, 139 ; — *monumental*, 140, 274.
Burgos, cathédrale, 49 ; — chapelle St-Sauveur, 345.
Burlington Magazine (The), 138, 209, 289.
buste-reliquaire en cuivre doré, 139 ; — romain en ivoire, 34.

C

Cabrol (Dom F.), 119.
cadre-reliquaire, 42.
Caen, clocher normand, 154 ; — église St-Étienne, 241.
Cahors, cathédrale, 314, 318.
Caire, maison antique, 118 ; — statue de Mariette, 32.
Calais, église Notre-Dame, 235 ; — hôtel royal, 235.
Calcar, retable, 430 ; — sculptures, 139.
Calixte (S.), 23.
Calices, 188, 190 ; — du XIVe s., 44.
Calvados (ornementation romane dans le), 70.
Cambronne, église, 424.
Cantorbéry, église St-Martin, 313.
Caporali (Bart. et Giamb.), peintres, 112.
Capronnier, peintre verrier, 215.
Caracalla (thermes de), 252, 259.
Carlsruhe, peintures de Grünewald, 85 ; — (plan de), 108.
Caroselli, peintre, 111.
Carrache, peintre, 111.
carrelage, émaillé, 73-82 ; — en terre cuite, 251.
Carrière-St-Denis, retable, 187.
Carthage, bulle épiscopale en plomb, 33 ; — caveau carthaginois, 269 ; — figurines en terre cuite, 269 ; — inscriptions chrétiennes, 348 ; — lampes en terre cuite, 268 ; — monnaies, 348 ; — musée Lavigerie, 33, 199 ; — prison militaire du IIe siècle, 417 ; — sarcophages anthropoïdes en bois, 268 ; — en pierre calcaire, 417 ; — théâtre romain, 270.
Casamari, église gothique, 50.
Casier, peintre verrier, 215, 286.
Catacombes, 176 ; — romaines, 284.
cathédrale : Aix-la-Chapelle, 47 ; — Amiens, 132, 153, 350 ; — Ascoli, 27 ; — Atri, 274, — Autun, 317 ; — Auxerre, 278 ; Bruges, 12 ; — Burgos, 49 ; — Cahors, 318 ; — Chartres, 116, 172, 238, 242, 384, 418 ; — Clermont, 380 ; — Coire, 139 ; — Côme, 259 ; — Coutances, 153 ; — Dol, 154 ; — Durham, 234, 235 ; — Erfurt, 139 ; — Ferrare, 346 , — Florence, 193, 256, 295 ; — France, 142 ; — Frauenburg, 139 ; — Lewiston, 214 ; — Limoges, 317 ; — Lincoln, 235 ; — Lyon, 180, 279 ; — Milan, 182, 256, 258, 259 ; — Nantes, 118 ; — New-York, 70 ; — Padoue, 182 ; — Parenzo, 311 ; — Paris, 347 ; — Pise, 256 ; — Poitiers, 242, 384 ; — Ravenne, 165 ; — Reims, 431 ; — Rieux, 116 ; — Rouen, 51, 265, 346 ; — Saintes, 396, 397 ; — Sienne, 257 ; — — Spolète, 138 ; — Strasbourg, 420, 422 ; — Toulouse, 159, 238 ; — Tournai, 125 ; — Vaison, 34, 384, 388 ; — Venise, 165, 259 ; — Westminster, 272 ; — York, 235.
Catholic Encyclopedia (The), 271.
Cavallini (Pietro), peintre, 28, 29.
Celles, église, 314.
Cellini (Benvenuto), orfèvre, 208.
Cercle archéologique de Malines, 209.
Cériseaulx, richesses artistiques de l'église, 34.
Cezay, église, 425.
Chaldée, découvertes scientifiques, 198.

Châlons, basilique, 314.
chalumeaux en argent, 139.
Chambige (histoire de la famille), 350.
Champagne, abbaye, 73 ; — carrelage émaillé, 73.
chandeliers, arabe, 50 ; — en argent doré, 139; — de Brunswick, 43 ; — d'Essen, 43 ; — à sept branches, de l'arc de Titus, 43.
chant grégorien, 138.
Chantilly, dentelles, 350 ; — (très riches Heures de), 268, 280.
chapelle, à Aiguilhe, 425 ; — Boulbon, 219 ; — Burgos, 345 ; — Donaus, 313 ; — Essen, 316 ; — Landon, 387 ; — Lérins, 387 ; — Montmajour, 387 ; — Peterborough, 235 ; — Puy (St-Michel), 149 ; — Querqueville, 387 ; — Rome, 386 ; Soucelles, 338 ; — Soulosse (de la Ste Epaiotte), 331 ; — Tournus (St-Laurent,) 33, 116.
chapiteau, à Arles, 368 ; — Bâle, 165 ; — corinthien, 385 ; — Cormeilles en Parisis, 50 ; — Etampes, 375 ; — Neuweiler, 421.
Chappée (J.), 82.
Charité-sur-Loire, tympan, 264.
Charlemagne, 175, 322; — (amulette de), 353.
Charles le Bon, 339.
Charles le Chauve (psautier de), 119.
Charpente apparente, 225.
Charroux; église carolingienne, 314.
Chartres, *Adoration des Mages*, 306 ; — cathédrale, 116, 172, 238, 242, 384, 418 ; — chapiteaux ; 310, 376 , — *Circoncision*, 368 ; — clocher sud, 51, 143 ; — fouilles, 140, 199 ; — jubé, 299, 300, 371 ; — *Nativité*, 299, 300, 301, 304 ; — portail septentrional, 52, 53, 221 ; — porte nord, 369 ; — *Présentation*, 370 ; — vitraux, 202.
Chartreuse (la grande), 431.
château Axelles, 349 ; — Binche, 56 ; — Boussu, 56 ; — Dieppe, 137 ; — Donons, 313 ; — Gand (de Gérard le Diable), 4 ; — Gentilly, 199 ; — Gisors, 351 ; — Karlstein, 90 ; — Lassay, 274 ; — Oels, 360 ; — Prato, 427 ; — Saint-Germain, 116 ; — Senlis, 351 ; — Soucelles, 338 ; — Tremblay, 349 ; — Verteuil, 349 ; — Virton, 419.
Chateaudun, portail, 54 ; — portrait de Dunois, 268.
Chateau-Landon, église romane, 358.
Château-Thierry, devants d'autel brodés, 349.
Châtelliers, abbaye, 75-78.
Chaier, église, 425
Chevrières, église gothique, 425 ; — vitraux, 350.
Childéric (tombeau de), 353.
chœur, 381.
chœurs des anges (les), 90, 93.
Christ : Adoration des Mages, 210, 305, 308, 363 ; — circoncision, 368 ; — crucifixion, 60, 87, 160, 346 ; — docteur, 169 ; — des douleurs, 139 ; — flagellation, 157 ; — fuite en Egypte, 371 ; — incarnation, 93 ; — nativité, 92, 299 ; — à Nazareth, 375 ; — parmi les Docteurs, 376 ; — portrait, 116 ; — résurrection, 121 ; — scènes de la passion, 15 ; — vie, 217, 299, 363.
ciborium, 184.
Cimabue, peintre, 28, 114.
Ciply, autel de la Vierge, 56.
Circoncision de N.-S., 368.
Cité de Dieu, manuscrit, 144.
Ciuppagagni (Bernardo), sculpteur, 193.
Clages, église St-Pierre, 315.
Clairmarais, abbaye, 212.
Clairvaux, église abbatiale, 57.
Claudia Vanevilla, mausolée, 387.
Clément (S.), 223, 233.
Clément de Metz, 333.
Clermont-Ferrand, *Adoration des Mages*, 306, 366 ; — basilique, 314 ; — cathédrale, 380 ; — Caveau de S. Allyre, 325 ; — porte de Notre-Dame du Port, 218.
Cléry (Notre-Dame de), 59 ; — statue de Louis XI, 33.
clocher : Caen, 154 ; — Chartres, 51 ; — Hérent, 317 ; — Milan, 384 ; — Ravenne, 384 ; — Saintes, 395, 396, 399 ; — Vérone, 384 ; — Vinxele, 317 ; — d'ardoise, 339 ; — à flèche, 54 ; — octogonal, 425 ; — en pierre, 155.
cloches, gothiques, 350 ; — Tournai, 272.
cloîtres chapitraux, 383.
Cloquet (L.), 35, 46, 47, 49-51, 55, 110, 117-121, 132, 140, 185, 207, 208, 213, 232, 251, 271-274, 322, 351, 352, 358, 388, 406, 416, 425, 427.
Cluny, aigle de bronze, 353.
Coene (Jacques), peintre, 268.
Coire, cathédrale, 139
Colas (Alph.), peintre, 137.
Collasanti (Adriano), peintre, 28.
Côme, cathédrale, 259 ; — découverte d'une fresque, 115.
Comire, peintre verrier, 215.
Comité de conservation de l'art arabe, 117 ; — *des travaux historiques*, 34, 418.
Comminges, portail, 54.
Commission, des arts et monuments historiques de la Charente, 118 ; — *royale d'art et d'archéologie de Belgique*, 59 ; — *royale des monuments de Belgique*, 419 ; — *du vieux Paris*, 270.
Compiègne, *Congrès de la Société française d'archéologie*, 423.
Coner (Andreas), architecte, 208.
Congrès archéologique de Beauvais, 281, 349, 423 ; — de Gand de 1896, 192 ; — du Puy, 207 ; — *international des sciences historiques*, à Rome, 297, 425 ; — *international d'art public*, 144 ; — *des Sociétés savantes de Paris*, 35 ; — *des Sociétés savantes de Paris*, à Alger, 216, 269 ; — de Toulouse, 149.
Conques, église, 238 ; — portail, 54.
Constance (Ste), 427.
Constant, 247.
Constantine, antiquités chrétiennes, 199.
Constantinople, basiliques, 379 ; — églises, 357 ; — des SS. apôtres, 201 ; — de Choré, 185 ; — Ste-Sophie 201, 223 ; — Tekfour-Séraï, 357.
Coolman (Gauthier), architecte, 210.
Coomans, architecte, 422.
Coppeijans, peintre verrier, 215, 265, 266.
Cormeilles en Parisis, église, 50.
Cormont (Noël), architecte, 214.
Cornelles, basilique chrétienne primitive, 313.
coupe, en argent du XVe s., 274; — persane du XIIe s., 200.
coupole hémisphérique, 233.
Courajod (L.), 79, 386.
Courcôme, église, 384.
Coutan (le Dr), 137.
Coutances, cathédrale, 153.
couverture d'évangéliaire en ivoire du Xe s., 40, 41.
Cranach, peintre, 92.
Cravant, église, 318.
Crescent, 247.
cristaux orientaux, 45.
croix d'autel, 210 ; — de cimetière en fer forgé du XVIe s., 285 ; — à double traverse, 259, 260 ; — émaillée, 42 ; — en pierre, 525 ; — en plomb, 418 ; — de prétoire, 349; — processionnelle, 50, 186, 187, 188 ; — reliquaire, 337, 338 ; — russe, 196.
crosse, 188, 190.
crucifix habillé, 272.
Crucifixion, 87, 346.
crypte, 385 ; — à Béziers, 34 ; — Bordeaux, 317, 319, 385 ; — Cormeilles en Parisis, 50 ; — Grenoble, 386, 387 ; — Jouarre, 385 ; Limoges, 385 ; — Lodève, 34 ; — Louvain, 426-427 ; — Lyon, 385, 386 ; — Maestricht, 385 ; — Mans, 385 ; — Maude, 199 ; — Metz, 335 ; — Orléans, 241, 333 ; — Pithiviers, 118 ; — Poitiers, 385 ; — Remiremont, 331, 332 ; — Rome, 178, 185 ; — Rouen, 385 ; — Saint-Maixent, 386 ; — Saint-Nizier; 386, — Saint-Savinien, 118 ; — Saulieu, 385 ; —Trèves, 18-26, 323, 385; — Venasque, 386.
Cultellinis (Michael de), peintre, 346.
Cunégonde (Ste), 162.

D

dais en cuivre fondu du XIIe s. (fragments de), 186, 189.
Dalman (Louis), peintre, 69.
Dalmatius, 247.
Dante, *Divine Comédie*, 345 ; — portrait, 99 ; — tombeau, 389.
Dantzig, aube antique, 407, 408.
Daret (Jacques), peintre, 121.
Davy (Jehan), sculpteur, 221.
déambulatoire, 401.
Decour (Jean), peintre, 200,
découvertes archéologiques à Aïna-i-Vadi-Mousso, 70 ; — Alost, 67 ; — Chaldée, 198. — Domodossala, 194 ; — Dordrecht, 67 ; — Fresnay, 67 ; — Furnes, 339 ; — Grenade, 198 ; — Hasselt, 67 ; — Metz, 216 ; — Nantes, 69 ; — Nouvion, 33 ; — Paris, 349 ; — Pérouse, 346 ; — Poitiers, 33 ; — Ravenne, 346 ; — Sassoferrato, 345 ; — Tobarka, 348 ; — Tunisie, 34 ; — Utique, 348 ; — Verviers, 67.
Defranc (Léon), peintre, 430.
De la Censerie, architecte, 216, 340.
de la Croix (R. P. Camille), 73, 384, 387.
del Castagno (Andrea), peintre, 28.
Delos, deniers romains, 417 ; — fouilles, 417 ; — monnaies grecques, 417 ; — mosaïques, 116.
del Sarto (Andrea), peintre, 28.
Demarteau, graveur, 430.
Demetrius (S.), 353.
De Rue, sculpteur, 377.
Descente de Croix, 121.
Desiderio da Settignano, sculpteur, 297.
devants d'autel brodés, 349.
De Wulf, architecte, 341.
Deynze, église Notre-Dame, 341.
Diaconicon, 185.
Didier (S.), 318.
Dié (S.), 326.
Dieppe, château, 137.
Dieri (Piero), peintre, 139.
Dijon, bibliothèque, 268; — chartreuse, 280; — manuscrit du XVIe s., 266; — *Nativité*, 300; — porte St Bénigne, 364.
Dierk-Bouts, peintre, 214.
Distré, église St-Jean, 318.
Dobrée, châsse de S. Calminius, 418 ; — musée, 418.
Dol, cathédrale, 154.
Dominicains (effigies de), 95 ; — à Berne, 99 ; à Florence, 95 ; — à Trévise, 98.
Dominiquin (le), peintre, 111.
Dommartin, église abbatiale, 57.
Domodossola, fresque du XIIIe s., 194.
Donatello, sculpteur, 28, 193, 297.
Donous, chapelle du château, 313.
Donzy (Nièvre), tympan de Ste-Marie du Pré, 261, 262.
Dordrecht, peintures murales, 67.
Douai, monument funéraire des de Lalaing, 56 ; — musée, 121.
Doué (Martin), peintre, 425,
Dougga, rose des Vents, 348 ; — temple de Cœlestis, 270, 348.
Douvermann (Hendr. et Johann), sculpteurs, 139.
Dreux, église de St-Pierre, 220.
droite et gauche en héraldique (sens de), 192.
Dubreuil, peintre, 116.
Dubrœuck (Jacques), sculpteur, 55, 195, 196, 215.
Duccio da Buoninsegna, peintre, 115
Duchesne (abbé), 333.
Duclos (chne), 341, 342.
Dülberg (Dr Franz), 36.

Durand (dom.), 25.
Durham, cathédrale, 234, 235.
Dusseldorf, exposition des Primitifs allemands, 36, 210.
Dusseldorf-Bilk, église gothique, 139.
Duvent (Charles), peintre, 194.

E

Eaucourt, abbaye, 121.
école allemande de peinture, 83 ; — bénédictine de peinture, 58 ; — bretonne d'architecture, 154; — française de peinture, 200; — limousine d'architecture, 154 ; — néerlandaise de peinture, 36 ; — romane normande d'architecture, 154; — toulousaine, d'architecture, 154, 155 ; — troyenne d'architecture, 154.
Édimbourg, bibliothèque, 138.
Église, et l'État (séparation de l'), 214, 215, 280; — grecque 150.
église, à : Aix-la-Chapelle, 313, 322; — Allone, 350, 424; — Atri, 274; — Arles, 315; — Ansy le Duc, 425 ; — Aulne, 57 ; — Autun, 317 ; — Bari, 137 ; — Bastogne, 419 ; — Beaucaire, 155 ; — Beaulieu, 220, 317 ; — Beaume, 317 ; — Beauvais, 350 ; — Blois, 59; — Bologne, 256; — Bonne-Espérance, 57-58 ; — Bougneau, 118 ; — Bourbon-Lancy, 358 ; — Bourre, 380 ; — Braine le Comte, 67 ; — Bruges, 216, 339, 342 ; — Bruxelles, 214, 285, 420 ; — Bury, 424 ; — Caen ; 241; — Calais, 235 , — Cambronne, 424 ; — Canterbury, 313 ; — Casamari, 50 ; — Celles, 314 ; — Cezay, 425 ; — Charroux, 314;— Château-Landon, 358; — Chérier, 425 ; — Chevrières, 425 ; — Clages, 315 ; — Clairvaux, 57 ; — Cologne, 231 ; — Conques, 236 ; — Constantinople, 185, 201, 233, 357 ; — Cormeilles en Parisis, 50; — Courcôme, 384 ; — Cravant, 318 ; — Deynze, 341 ; — Distré, 318 ; — Dommartin, 57 ; — Dreux, 220 ; — Dunes lez Coxyde, 212 ; — Dusseldorf-Bilk, 139 ; — Essen, 39; — Etampes, 220; — Floreffe, 57 ; — Florence, 257, 344, 359 ; — Fontenay, 57; — Fossanova, 50 ; — Furnes, 67, 399 ; — Gand, 5, 6, 8, 341 ; — Germiny-les-Prés, 387 ; — Gisors, 351 ; — Godno, 418 ; — Grandlieu, 242, 333, 384 ; — Grézillé, 77 ; — Grondno, 116 ; — Hix, 272 ; — Jérusalem, 228; — Jumièges, 51 ; — Juvignac, 55 ; — Langenberg, 139 ; — Langogne, 425; — Laon, 57; — Lausanne, 315; — Liége, 66 ; — Lorsch, 318 ; — Lourdes, 403 ; — Maestricht, 321, 384 ; — Mans ; 380, 381 ; — Marck, 284 ; — Marissel, 350, 424 ; — Marmoutiers, 421 ; — Merles, 425 ; — Milan, 257, 258 ; — Mons, 56 ; — Montmartre, 322 ; — Morienval, 402 ; — Nancy, 286 ; — Naples, 380 ; — Neuss, 210 ; — Neuville sous Corbie, 220; — Neuweiler, 421 ; — Nicée, 357 ; — Novgorod, 418 ; — Nuremberg, 220, 413, 416 ; — Oels (Silésie), 360 ; — Orléansville, 201 ; — Orval, 57 ; — Orviéto, 345 ; — Ostende, 143, 286 ; — Parck-lez-Louvain, 56; — Paris, 143, 150, 243, 244, 349; — Pavie, 258, 259 ; — Périgueux, 55, 317 ; — Perpignan, 418 ; — Pérouse, 346 ; — Pfolzel, 26 ; — Poitiers, 318 ; — Polignac, 425; — Postel, 57; — Prato, 28; — Presles, 271 ; — Ravenne, 348 ; — Rochefoucauld, 55 ; — Rome, 111, 184, 208, 227, 257, 315, 380 ; — Romersdorf, 57 ; — Rouen, 279, 318, 359 ; — Saint-Front, 241 ; — Saint-Généran, 318; — Saint-Gilles, 16; — Saint-Jean le Puy, 425 ; — Saint-Lazare, 424 ; — Saint-Nicolas du Port, 155 ; — Saint Père-sous Vézelay, 169, 220 ; — Saint-Pierre le-Jeune, 422; — Saint-Pons, 219; — Saint Pol de Léon, 154 ; — Saint-Vincent, 425 ; — Saintes, 394, 398 ; — San Miniato, 225 ; — Scharzach, 136, 137 ; — Schwarz-Reindorf, 139 ; — Senlis, 351 ; — Seraincourt, 118 ; — Schlestadt, 412 ; — Snelleghem, 342 ; — Soignies, 58 ; — Sous-Dol, 418; — Strasbourg, 420; — Thourout, 342; — Torcello, 183 ; — Toul, 323 ; — Tournai, 342 ; — Tournus, 242, 268 ; — Tours, 380, 381 ; — Trèves, 20, 22, 246;— Trie-Château, 350, 424; — Troyes, 153, 155, 359; — Valturella, 50 ; — Venise, 66 ; — Vérone, 299, 380 ; — — Vertou, 384 ; — Vezelay, 317 ; — Vienne, 384 ; — Villers, 57-59 ; — Virton, — 419; — Viterbe, 50; — Vitry aux Loges, 143 ; — Viviers, 350; — Walcourt, 66 ; — Worms, 220, 387 ; — Zara, 231.
églises, chrétiennes voûtées, 230; — gothiques, 50 ; — latines, 380 ; — romanes, 153, 383 ; — romanes bourguignonnes, 317 ; — rondes, 172, 231 ; — du XIIe s., 48 ; — (orientation des), 223.
Égypte, basiliques, 229; — fontaines-écoles, 117 ; — fouilles, 32 ; — manuscrits anciens, 417 ; — silex taillés, 417 ; — tombeau de roi de la XVIIIe dynastie, 360.
Élophe (S.), 323, 330, 331.
émaillerie, byzantine, 353 ; — limousine, 353.
emporium, 274.
Endenneyer, abbaye St-Pierre, 143.
Entrain, bas-reliefs, 33.
Épinal, musée, 1.
Epvre (S.), 330 ; — (sépulture de), 326, 327.
Ercole de Roberti, peintre, 346.
Erfurth, cathédrale, 139.
Erwin de Steinbach, architecte, 44.
Essen, abbaye, 39; — chapelle, 316 ; — église abbatiale, 39 ; — ivoire, 40, 41 ; — trésor, 38.
Étampes, *Adoration des Mages*, 306 ; — chapiteaux, 310, 375 ; — église Notre-Dame, 220 ; — *Nativité*, 299 , — portail, 54.
Étienne (S.), 198.
étole, 34, 157, 409, 410; — brodée du XIVe s., 34.
Eucair *ou* Euchaire (S.), 330.
Eucher (S.), 323, 330.
Eure, croix de cimetière en fer forgé du XVIe s., 285.
Euphranor, sculpteur et peintre, 32.
Eustelle (Ste), 395.
Eutrope (S.), 394 ; — (tombeau de), 395.
évangéliaire du Xe s., 23 ; — manuscrit du VIIIe s., 40.
évangélistes (les), 170.
Évreux, châsse de S. Taurin, 355 ; — fouilles, 140.
exposition : de l'art des Abruzzes à Chieti, 216 ; — de l'art ancien à Liége, 289, 427 ; — à Sienne, 36 ; — italo-byzantin à Rome, 71, 216; — Mariale à Rome, 70; — Mariale à Varsovie, 266 ; — du Pavillon Marsan à Paris, 1 ; — des Primitifs allemands, 36 ; — flamands, 36, 121 ; — français, 36, 58, 86 ; — rétrospective à Dusseldorf, 210 ; — rétrospective à Bruxelles, 430 ; — rétrospective de dentelles à Genève, 273 ; — universelle de Liége, 282.
Eyck (Jean van), 238, 280.

F

Farcy (L. de), 27, 140, 191, 261, 339.
Félicité (Ste), 23.
Félix, év. de Trèves, 246.
Félix (S.), 21, 247, 314, 335.
fermes monacales, 285.
Ferrare, cathédrale, 346 ; — fresques, 341 ; — Galerie Sansini, 346 ; — pinacothèque, 341 ; — tableaux, 346.
fibules du Ve s., 268.
Firmin (S.), 584.
Fleury (G.), 51.
Floreffe, église abbatiale, 57.
Florence, acquisition de peintures, 112 ; — Arti, 294 ; — Baptistère de St-Jean, 295 ; — collection Carrand, 45 ; — couvent St-Marc, 95 ; — effigies de Dominicains, 95 ; du Franciscain Leonardo Datti, 192 ; — fresques, 115, 427 ; — de Giotto, 100 ; — Galerie des Offices, 29, 30, 209 ; — hôpital des Innocents, 295 ; — legs de Raffello Mattei, 344 ; — madone dell' Arte dei Linajuoli, 31 ; — musée Pitti, 268 ; — Or san Michele, 295 ; — palais, 257, 294; — Buonarotti, 208 ; — della Lana, 294, 296 ; — portrait du Dante, 99 ; — reliquaire de la Vraie Croix, 274 ; — réparation des églises, 344 ; — Saint-Laurent, 257, 359 ; — Sainte-Marie de la Fleur, 193, 256, 295, 344 ; — Santa Croce, 344 ; — Santa Maria Novella, 192, 344 ; — *Société dantesque*, 295 ; — tabernacles, 297 ; — della Tromba, 294, 297, 298.
Florennes, reliquaire de la Vraie Croix, 274.
Foggia, Sainte-Famille, 345.
fondeurs, Patras (Lambert), 65 ; — Péchault, 117 ; — Poitiers (Guillaume), 65 ; — Renier de Huy, 429
fontaines (écoles) en Égypte, 117 ; — du XVIe s., 349.
Fontenay, église abbatiale, 57.
Fontevrault, portraits d'abbesses, 349.
fonts baptismaux, Grandvilliers, 350 ; — Hildesheim, 170 ; — Liége, 63, 202, 208, 427 ; — Seraincourt, 118 ; — Vermand, 238.
Fortunat (S.), 314.
Fossanova, église abbatiale, 50.
fouilles, à Alabanda, 417 ; — Aphrodisias de Carie, 32 ; — Angers, 140 ; — Argos, 116 ; Chartres, 149, 199 ; — Délos, 417 ; — Égypte, 32 ; — Évreux, 140 ; — Henchir-Zoura, 269 ; — Orléans, 140 ; — Puy du Tour, 33 ; — Rome, 32, 208 ; — Rouen, 140 ; — Senlis, 140 ; — Soissons, 34 ; — Sousse, 32 ; — Toulouse, 269.
Foy (statue d'or de Ste), 355.
Frainkin, sculpteur, 143.
Francesco Fiorentino, peintre, 296.
François d'Assise (S.), 28.
Frasnes, hôtel de ville, 56.
Frauenburg, cathédrale, 139
Fréjus, basilique, 314.
Fresnay, peintures murales, 67.
fresques, à Assise, 28 ; — Avignon, 431 , — Bruxelles, 214 ; — Côme, 115 ; — Crète, 200 ; — Domodossola, 194 ; — Genga, 194 ; — Fenace, 346 ; — Florence, 100, 115, 427; — Orvieto, 345 ; — Pérouse, 346 ; — Prato, 28 ; — Rome, 28, 41, 139, 274 ; — Saint-Marcel-les-Argentan, 200 ; — Sasso Ferrato, 345.
Fribourg, *Adoration des Mages*, 306 ; — *Nativité*, 300, 301 ; — retable, 159 ; — tympan, 219, 220.
Fuite en Égypte, 371.
Furnes, découverte de peintures, 399 ; — église Ste-Walburge, 67, 399.

G

Gaddi (Agn.), peintre, 28.
Gainsborough, peintre, 345.
Galimberti, peintre, 111.
Gall (S.), 169.
Galli, sculpteur, 111.
Gallia christiana, 24, 323, 327, 328, 332.
Gand, abords de la cathédrale, 11 ; — château de Gérard le diable, 4 ; — Congrès archéologique de 1896, 192; — cuve, 9, 11; — église St-Nicolas, 341 ; — embellissement, 4 ; — *Gilde St-Luc et St-Joseph*, 351 ; — halle aux Draps, 6; — hospice Ste-Catherine, 351 ; — hôtel des postes, 13 ; — inscription latine, 348 ; — maison des Bateliers, 10; — de l'Étaple, 128; — marché aux Grains, 13; — nouveau conservatoire, 7 ; — nouvelle

place St-Bavon, 6; — peinture murale, 214; — peinture murale domestique, 265, 266; — place du Lion d'or, 8, 9; — pont St-Michel, 12; — quai aux Herbes, 10; — rue de l'Étoile, 13; — sacristie de l'église St-Bavon, 8; — Spyker, 432; — vitrail, 215; — vue de l'église St-Nicolas, 5, 6, 8.
Gaule, basiliques latines, 315, 378.
Gauthier (Ferd.-Albert), organiste, 349.
Gauton, peintre-verrier, 215.
Ganzelin, 327.
Geerolf (Chrét.), vitrier, 339
Geneve, basilique St-Pierre, 183; — en bois, 314; — exposition retrospective de dentelles, 273; — habitation du XVIIe s, 273; — potiers d'étain, 273; — rue de la Carraterre, 273.
Genga, fresques, 194.
Gengo d'Urbino, peintre, 345
Gènnes, porte de l'église St-Eusèbe, 318
Gentile da Fabriano, peintre, 209.
Gentilly, château, 199.
Geoffroy Plantagenet (émail de), 187.
Georges (S.), 162, 163; — (vie et martyre de), 360.
Gérard (S.), 323, 327.
Gérasime (S.), 362.
Gerini (Piero), peintre, 28.
Germain (S.), 314.
Germiny-l'Exempt, *Adoration des Mages*, 366, 368.
Germiny-les-Prés, église, 387.
Gerresheim, autel roman, 139.
Gerspach, 31, 105, 115, 195, 271, 298, 346, 393.
Gery (S.), 314.
Gheeraerts (Jean), vitrier, 339; — (Marc), graveur, 339
Ghiberti, sculpteur, 192, 193.
Ghirlandajo, peintre, 139, 297.
Gil de Siloé, architecte, 49.
Gilde de St-Luc et St-Joseph, 351; — *de St Thomas et St-Luc*, 51.
Giordano (Luca), peintre, 345.
Giovanni di Paolo, peintre, 114, 115.
Giovanni di S. Giovanni, peintre, 315.
Gisors, château, 351; — église, 351.
Glanfeuil, abbaye, 73; — armoiries, 75; — basilique latine, 384; — carrelage émaillé, 73, 82.
Godefroid de Claire, dinandier, 65.
Godno, église de Kologe, 418.
Goya, peintre, 345.
Gozzoli, peintre, 101.
Graal (S.), 425.
Gran, trésor, 353.
Grand, reliques de Ste Liboire, 331.
Grandlieu, abbatiale St-Philibert, 242, 333, 384.
granges abbatiales, 212.
gravures sur bois, 139.
Grégoire, de Tours, 18; — (S.), 193; (Messe de), 350.
Grenade, trésor, 198.
Grenoble, crypte, 386, 387; fragment d'inscription, 33.
Grezille, église, 77.
Grimani, bréviaire, 345.
Grondno, église de Cologne, 116.
Grotta ferrata, exposition d'art italo-byzantin, 216.
Grünewald (Matthias), 83-94, 157-161.
Guarraçar, trésor, 353.
Gubbio, chape, 27
Guido, peintre, 114.
Guillaume de Saint-Comain, peintre, 116.
Guise (le duc de), 335.

H

habitations tournaisiennes, 121.
Hadrumète, catacombes chrétiennes, 269.
Halberstadt, aube antique, 407.
Hallatte, temple votif, 350.
Hallé (les), peintres rouennais, 349.
hallenkirche, 49.
Haouran, maisons syriennes, 120.
Hasselt, peintures murales, 67.
Hédieke (Hubert), 196.
Helbig (J.), 3, 37, 72, 83, 202, 206, 271, 293, 300, 352.
Henrichemont (plan de), 107.
Henn (l'abbé Al.), 25.
Hérent, clocher, 317.
Hespérius, évêque, 333.
heures de Bedfort, 417.
Hidulfe, 19.
Hildesheim, couronne de lumière, 187; — fonts baptismaux, 170.
Hix, église paroissiale, 272; — Madone antique, 272.
Holbein, peintre, 83.
Hoste (H.), architecte, 343, 401.
hôtel de ville: Ath, 56; — Beaumont, 56; — Binche, 56; — Frasnes, 56; — Malines, 215; — Nuremberg, 413; — Senlis, 351; — Villers, 56.
Huet (Christ.), peintre, 349.
Hugues (S.), (ornements sacrés de), 401-409.
Hugues des Hasards, 325.
Huy, atelier de dinanderies, 65.
Huysse, chemin de croix sculpté, 404.
hypogées, 21.

I

icone byzantine, 267.
iconographie, byzantine, 368, 372; — chrétienne, 147.
iconostasis, 184.
imagiers, allemands, 300, 302, 372; — du moyen âge, 217, 299.
Immaculée Conception, 138.
incarnation, 93.
Ingebram, maître-maçon, 51.
inscriptions, bilingue, 33; — chrétiennes, 34, 334, 348; — funéraires, 350; — hébraïque, 199; — latine, 116, 200, 318; — romaine, 33; — rupestres, 198.
inventaire général des richesses d'art en France, 349; — d'objets d'art en Belgique, 420.
Isenheim, retable, 85, 92, 158, 159.

J

Jacopo, da Casentino, peintre, 296, 297; — di Piero, sculpteur, 193.
Jacques (S.), 346.
Jansens, peintre-verrier, 215.
Jarry (N.), calligraphe, 349.
Jean-Baptiste (S.), 88, 172, 209, 265; — (têtes de), reliquaires, 289, 290; — de Cologne, 49; — de Beaumont, architecte, 390; — évangéliste, 160, 171, 193, 335; — d'Outre-Meuse, 63; — de Pise, architecte, 28.
Jérôme (S.), 193, 209.
Jérusalem, basilique, 228; — église de l'Ascension, 228.
Joest (Jean), peintre, 37.
Josse, peintre, 266.
Jouarre, crypte, 385.
jubé sculpté, 139.
jugement de l'âme (le), 119; — dernier, 170.
Jumièges, église abbatiale, 51.
Juste de Gand, peintre, 112.
Justin, 247.
Juvignac, église, 55.

K

Kaiserswerth, châsses, 429.
Karlsruhe, crucifixion, 160.
Karlstein, château, 99.
Kensington museum, fragment de manipule, 410.
Kertsch (Crimée), bijoux gothiques, 268.
Kodja-Kalessi, basilique à coupole, 358.
Koechlin (R.), 280.
Kraus (Prof. F. X.), 92.
Kurth, 63, 65.

L

Ladon, peintre-verrier, 215, 286.
Laeken, vitrail, 215.
Lamperez (Vinc.), 49.
Lanaeken, vitrail, 215.
Landon, chapelle St-Martin, 239.
Langenberg, église gothique, 139.
Langlois (Jean), architecte, 156.
Langogne, église, 425.
Laon, *Adoration des Mages*, 306; — église St-Martin, 57; — *Nativité*, 301.
Las Huelgas, abbaye, 361; — retable, 361.
Lassay, château, 274.
Lausanne, église St-Sulpice, 315.
Laussonne, église, 425.
Lavrau, *catholicon*, 140.
Ledoux, sculpteur, 349.
Légion Thébaine, 23.
Léon IX, pape, 335.
Lépine, *Circoncision*, 368.
Lérins, chapelle St-Honorat, 387.
lettres ornées du VIIIe s., 40.
Lewiston, cathédrale, 214.
Leyde, retables de Cornelis Engelbrechtzoon et de Lucas de Leyde, 36.
Liboire (Ste), 323, 330, 331.
Liége, Compagnie de Charité, 289; — *Congrès international d'art public*, 144; — couverture d'évangéliaire, 429; — église St-Martin, 66; — exposition internationale, 282; — exposition d'art ancien, 289, 427; — Folklore, 418; — fonts baptismaux de St-Barthélemy, 63, 202, 208, 429; — hôtel Curtius, 66; — reliquaire, 289, — reliquaire St-Lambert, 430.
Lierre, jubé, 56.
Lille (châtellenie de), 425; — encensoir du XIIe s., 65, 208.
Limbourg sur la Lahn, reliquaire de la Vraie Croix, 354.
Limoges, cathédrale, 317; — croix processionnelle, 186; — cryptes, 385.
Lincoln, cathédrale, 235.
Lippi (Phil.), peintre, 21, 28, 101, 296, 427.
Lippo Memmi, peintre, 30.
Liturgie, *Angelus*, 397; — antiphonaire du XIIIe s., 116; — bréviaire manuscrit, 35; — chant grégorien, 138; — évangéliaire du Xe s., 23, 40; — livre de chant, 210; — office de la Vierge du XVIe s., 345; — psautier de Charles le Chauve, 119; — grec du Xe s., 345; — de S. Louis, 278. (*Voyez* mobilier liturgique, vêtement liturgique.)
Liverpool, cathédrale protestante, 272.
Livien van Latem, peintre, 345.
Lobbes, basilique St-Ursmer, 314, 322; — cryptes, 385.
Lodève, crypte de la cathédrale, 34.
Lombard (Lambert), peintre, 430.
Londres, collection Humpfry Ward, 289; — galerie espagnole, 361; — galerie nationale, 157, 427; — livre d'Heures manuscrit, 268; — miniature, 268; — musée Sloane's, 268; — (rues de), 117; — *Society of arts*, 117; — south Kensington museum, 195.
Longhi (Pietro, peintre), 274.
Lorenzetti (Ambr.), peintre, 138.
Lorenzo di Bicci, peintre, 296.
Lorsch, abbaye, 317; — église St-Jean, 318.
Lourdes, église souterraine, 403.
Louvain, ancienne crypte de l'église St-Pierre, 426, 427; — dégagement de l'église St-Pierre, 46; — jubé, 56; — nœud de calice, 45; — peinture murale, 214; — statue de la Vierge, 50; — vitrail, 215.

Louvre, frise émaillée de Suse, 268 ; — intaille de porphyre, 348 ; — peinture du XVe s., 69.
Lublin, reliquaire de la Ste Croix, 196.
Luc (S.), 171, 193, 194.
Lucas de Leyde, peintre, 345.
Lurini (Henrico), architecte, 295, 297, 298.
lutrin en cuivre, 117.
Lyon, basilique des SS. Apôtres, 314 ; — de Fourvière, 143 ; — cathédrale, 279 ; — cryptes, 385, 386 ; — mosaïques, 143 ; — église St-Irénée, 180.

M

Machelen, vitrail, 215.
Macon, bibliothèque, 144 ; — miniature de la *Cité de Dieu*, 200.
Maderna, architecte, 111.
Madone, 206 ; — de l'arte *dei linajuoli*, 31 ; — antique à Hix, 272 ; — et l'Enfant, 29, 42, 112-115 ; — en feuille d'or battu, 42 ; — de Foligno, 30 ; — en majesté, 29 ; — de St-Sixte, 30 ; — et les Saints, 30
Madrid, musée du Prado, 345 ; — sanctuaire de St-Antoine, 345 ; — tableau de Velasquez, 345.
Maestricht, basilique, 314 ; — châsse de St-Servais, 429 ; — cryptes, 385 ; — église St-Pierre, 320 ; — église St-Servais, 384 ; — trésor de St-Servais, 289.
Maguelonne, portail, 219.
maisons antiques, à Amrah, 120 ; — Beauvais, 350 ; — Bulla regia, 269 ; — Caire, 118 ; — Gand, 10, 128, 431 ; — Genève, 273 ; — Haouran, 120 ; — Nuremberg, 413 ; — Orléans, 66 ; — Strasbourg, 420 ; — Tournai, 121 ; — Ypres, 431.
Maître (Léon), 26, 250, 336.
Maîtres hollandais, 36 ; — inconnus (tableaux des), 361.
Majorque, bagues en or byzantines, 198 ; — reliquaire byzantin, 198.
Malines, bibliothèque, 210 ; — *Cercle archéologique*, 209 ; — halles, 209, 215 ; — hôtel de ville, 215 ; — miniatures, 210 ; — palais du grand-duc, 209 ; — tour St-Rombaut, 210 ; — restaurations, 215.
Malte, sarcophage taillé dans le rocher, 268.
Mande, crypte de l'église, 199.
Manfredi, architecte, 66.
Mans, *Adoration des Mages*, 306 ; — crypte, 385 ; — église de La Couture, 380, 381 ; — portail, 52, 53 ; — présentation, 370.
Mansuy (S.), 323-330 ; — grottes, 324, 325 ; (tombeau de), 324, 326, 329.
manuscrits, bible du XIIIe s., 69 ; — bréviaire, 35 ; — égyptien, 417 ; — évangéliaire, 40 ; — grec, 345 ; — grec du XIVe s., 200 ; — latin, 345 ; — à miniature, 138, 144, 199, 268, 418 ; — à Mossoul (de 1654), 185 ; — oriental, 41 ; — à peintures, 417 ; — psautier de S Louis, 278 ; — à Wernigerode, 417 ; — du Xe s., 24 ; — du XVe s., 194 ; — du XVIe s., 268.
Marc (S.), 171, 193.
Marguerite d'Autriche (livre de chant de), 210.
Mariemont, pavillon de chasse, 56.
Mariette (statue de), 32.
Marissel, église du XIIe s., 350, 424 ; — retable du XIVe s., 424 ; — vitraux, 424.
Marloie, vitrail, 215.
Marmoutiers, église, 421.
Marsat, Vierge noire, 59.
Marseille, catacombes, 178, 385 ; — trésor de la cathédrale, 270.
Marsus (chasse de S.), 40.
Martène (Dom), 25.
Martin (S.), 30, 162.
Martini (Simone), peintre, 28.
Masolino da Panicale, peintre, 115.
massacre des Innocents, 373.
Matthieu (S.), 171, 193.
Maur (S.), 336.
Mauriac, porte sculptée, 218.
Maurice (S.), 22.
mausolée du XIIIe s., 34.
Maxence, 18, 247.
Max-Herz-Bey, architecte, 117.
Maximien Hercule, 246.
Maximien (S.), 389.
Maximin (S.), 18-26, 246 ; — (tête de), 26.
Mayeur (L.), 264.
médailleurs français, 199.
Melozzo da Forli, peintre, 140.
Memling, peintre, 345.
Mengelberg, sculpteur, 210.
Merles, église, 425.
Messenger (The), 272.
Metz, abbaye St-Arnold, 216, 335 ; — St-Clément, 335 ; — basilique, 334 ; — cryptes, 335 ; — découverte archéologique, 216 ; — inscription chrétienne, 334 ; — patrons des églises, 333.
Meunier (Constantin), sculpteur, 283.
Mexico, *Ensevelissement du Christ*, 345.
Michel (S.), 147, 148, 346.
Michel-Ange, 87, 193, 256, 344.
Michelozzo, sculpteur, 297.
Milan, cathédrale, 182, 256, 258, 259 ; — clocher, 384 ; — diptyque du Ve s., 377 ; — (édit de), 175, 179 ; — église St-Ambroise, 182 ; — Ste-Marie des Grâces, 257, 258.
Millets-Déruisseaux, architecte, 349.
Minerve (Aude), basilique chrétienne, 313.
Mino da Fiesole, peintre, 28 ; — sculpteur, 297.
Miraflores, chartreuse, 40.
mobilier, amphores, 120 ; — ampoules, 120 ; — bouteilles en verre de Venise, 34 ; — céramique antique, 417 ; — céramiques gallo-romaines, 270 ; — coupe, 200 ; — coupe en argent du XVe s., 274 ; — lampe en terre cuite, 268 ; — lanterne de bronze, 270 ; — poteries gallo-romaines, 350 ; — vase, 119 ; — vase préhistorique, 209.
mobilier liturgique, aigle en bronze, 353 ; — antiphonaire, 116 ; — autel, 50, 139, 209, 350 ; — bénitier, 339 ; — buste-reliquaire, 139 ; — calices, 44, 188, 190 ; — chaire, 219, 427 ; — chalumeau, 139 ; — chandelier, 43, 50, 139 ; — châsses, 40, 353, 418, 429 ; — chemin de croix, 404 ; — clôture de chœur en fer forgé, 424 ; — couverture d'évangéliaire, 353 ; — croix, 42, 50, 186-188, 259, 260, 337, 338 ; — crosses, 188, 190 ; — dais, 186, 189 ; — devants d'autel, 349 ; — encensoirs, 65, 208 ; — évangéliaires, 23, 40, 429 ; — flabellum, 45 ; — jubé, 56, 66, 139, 299, 300, 371 ; — livre d'Heures, 417 ; — lutrin, 117 ; — monstrance, 44 ; — orgues, 59 ; — parement d'autel, 356 ; — patènes, 188, 190 ; — psautiers, 119, 278, 345 ; — reliquaires, 34, 42, 44, 50, 196, 198, 274, 289, 337, 338, 358, 430 ; — retables, 85-92, 121, 158, 159, 187, 355, 424, 427, 430 ; — stalles, 56 ; — statuettes, 424 ; — tabernacle, 191.
Moïse, 193.
Moissac, bréviaire manuscrit, 34 ; — portail, 54, 395.
monstrances reliquaires du XIVe s., 44.
Mons, collégiale Ste-Waudru, 56 ; — jubé, 56, 215 ; — monument funèbre de Croy, 56 ; — vitrail, 215.
Mont Aralar, retable, 355.
Mont Athos, 140.
Mont Carmel, grotte sépulcrale, 348.
Mont Cassin, abbaye, 143, 382.
Monti, peintre, 111.
Montlaurès, nécropole, 269.
Montmajour, chapelle Ste-Croix, 387.
Montmartre, église St-Pierre, 322.
Montpellier, université, 47.
Montpezat, tapisseries, 35.
Monulphe (S.), 314, 321.
monuments, anciens, 359, 423 ; — antiques de l'époque romane, 315 ; — d'art religieux (conservation des), 349 ; — religieux historiques, 429.
Monza, couverture d'évangéliaire, 353.
Morienval, église, 402 ; — pseudo-déambulatoire, 401.
Mortier (É.), architecte, 5, 14, 357, 422.
mosaïque, à Délos, 116 ; — Lyon, 143 ; — Nicée, 357 ; — Ravenne, 363 ; — Rome, 227 ; — Tabarka, 348.
Moscou, panaghia, 268 ; — trésor de la sacristie patriarcale, 200 ; — ville d'art, 207.
Mostaert (Jean), peintre, 37.
moules à enseignes et à médailles de pèlerinages, 271.
musée : d'Aix la Chapelle, 139 ; — Angers (archéologique), 186 ; — (St-Jean), 75, 259, 337 ; — Arlon (lapidaire), 202 ; — Berlin, 121 ; — (Keizer Friedrick), 214, 274 ; — Bruxelles, 401, 99 ; — (des arts décoratifs), 214, 430 ; — Carthage (Lavigerie), 33, 199 ; — Colmar, 87, 91, 159 ; — Cologne, 2 ; — Dobrée, 418 ; — Douai, 121 ; — Epinal, 1 ; — Florence (national), 45 ; — des Offices, 29-30, 209 ; — Pitti, 268 ; — Londres (Galerie nationale), 157, 427 ; — (Sloane's), 268 ; — (South Kensington), 195 ; — Madrid (Prato), 345 ; — Nancy (lorrain), 326 ; — Narbonne, 313 ; — New-York, 345 ; — Nuremberg (germanique), 412 ; — Orvieto, 345 ; — Paris (Trocadéro), 182, 278, 299, 399 ; — (Louvre), 69, 268, 348 ; — Périgueux, 33 ; — Saint-Pétersbourg (Ermitage), 3, 33 ; — Tournai, 121 ; — Utrecht (archiépiscopal), 37.
musées de provinces, 216.
museumskunde, 273.
mystique du moyen âge (la), 83, 157.

N

Namur, *Société diocésaine d'art chrétien*, 419.
Nancy, 323 ; — église du Sacré-Cœur, 286 ; — musée lorrain, 326.
Nanni d'Antonio di Banco, sculpteur, 193.
Nantes, basilique chrétienne primitive, 313 ; — bible manuscrite du XIIIe s., 69 ; — cathédrale, 118 ; — souterrains, 384.
Naples, Alexandre à cheval (bronze), 198 ; — église St Georges, 380 ; — St-Jacques le Majeur, 380 ; — tableau Farnèse, 135.
Narbonne, musée, 313 ; — tour de la basilique, 379.
Natalis, graveur, 430.
Nativité, 92.
Nattier, peintre, 349.
Née, graveur, 350.
Neomade (S.), 24.
Neuss, église St-Quirin, 210.
Neuville sous Corbie, église, 210.
Neuweiler, chapiteaux sculptés, 421 ; — église, 421 ; — vitrail, 422.
New-York, musée, 345 ; — nouvelle cathédrale, 70 ; — portrait de la duchesse de Gloucester, 345 ; — Ste-Famille, 345.
Niccolo di Piero, peintre, 427.
Nicée, mosaïque de l'église Keimezie, 357.
Nicet (S.), 20 26.
Nicolas (S.), III, 27 ; — IV, 27.
Nicolo d'Arezzo, sculpteur, 193.
Niederhaslach, vitraux, 422.
Nobili, peintre, 111.
Nocera, baptistère, 232.
nombres symboliques, 149.
Normands, 22.
Novare, baptistère, 232.
Novgorod, église, 418 ; — tympan byzantin, 221.
Nuremberg, *Adoration des Mages*, 306, 366 ; — balcon du Doyenné, 415 ; — église St-Laurent, 220, 414 ; — églises, 413 ; — hôtel de ville, 413 ; — maisons antiques,

413; — *Massacres des Innocents*, 373, 374; — musée germanique, 412; — Nassauerhaus, 416; — *Nativité*, 300, 301-304; — porche de l'église Notre-Dame, 414; — Porte Spittler, 412; — présentation, 370; — tour de défense, 412; — tympan de porte, 304.

O

Occident (l'), 58.
Oels (Silésie) château, 300; — église gothique, 300.
Œnochoé, 200.
Œuvres de Miséricorde (Les), 172.
ogives en briques, 155
Olivieri, architecte, 111.
opus, alexandrinum, 228; — *amplectum*, 312, 388; — *incertum*, 388; — romanum, 318; — *sectile*, 226; — *tessellatum*, 226; — *vermiculatum*, 226.
orante, 119.
orfèvre, Cellini (Benvenuto), 208; - Renier, 65, 202.
orfèvrerie, byzantine, 353; — namuroise 419; — religieuse et civile, 353.
Orient, façades d'églises, 217.
Orléans, ancienne maison de Jacques Boucher, dite maison de Jeanne d'Arc, 66; — crypte de St-Aignan, 241; — de St Avit, 333; — fouilles, 140.
Orléansville (Algérie), église basilicale, 201.
ornements sacerdotaux, 406.
Orval, église abbatiale, 57.
Orvieto, église de la Madone del Ponte, 345; — fresques, 345; — musée, 345.
Ostende, église, 143, 286; vitrail, 215 286.
Osterrath, peintre-verrier, 215.
Oudenbourg, abbaye, 212.
Oudry (Pierre), peintre, 200.
Oxford, vestiaire de Merton College, 235.

P

Padoue, cathédrale, 182; — tableau de Barbarella, 346.
Pallais (S.), 394.
Palma, bagues en or byzantines, 198; — reliquaire byzantin, 198.
Panteleimon (S.), 198.
papyrus musical, 208.
Parc-lez-Louvain, église, 56.
Parenso, cathedrale, 311.
Paris, *Adoration des mages*, 306; — basilique Ste-Croix et St-Vincent, 314; — Bibliothèque nationale, 34; — catacombes, 385; — cathédrale, 347; — cartulaire de la grande confrérie des Bourgeois, 34; — cuve baptismale de la Renaissance, 270; — église Notre-Dame, 150, 182; — St-Germain-des-Prés, 143; — St-Nicolas des Champs, 340; — St-Sulpice, 270; — exposition du Pavillon Marsan, 1; — exposition des Primitifs français, 36, 58, 86; — forge de Notre-Dame, 140; — grille de fer, 270; — *Ligue nationale des industries en péril*, 281; — monument gallo-romain, 269; — musée du Trocadéro, 162, 278; *Nativité*, 301, 302; — œuvres d'art de St-Sulpice, 270; — portes latérales de St-Sulpice, 270; — sculptées, 221; — triforium absidal de St-Séverin, 235; — triptyque de la cour d'appel, 69; — *Union centrale des arts décoratifs*, 287.
Parisi (Giulio), architecte, 139.
pastoforium, 184.
Pastura de Viterbe, peintre, 345
patène, 188, 190.
Patenier (Joachim), peintre, 430.
Pater (J.-B.), sculpteur, 349.
Patras (Lambert), fondeur, 65.
Paul, diacre, 334.
Paulin (S.), 19, 246, 249.
pavements décorés, 73.
Pavie, église de la Chartreuse, 258, 259.
Péchault, fondeur, 117.
peintres: Abbey (G.), 425; — Alunno, 30; — Amberger, 199; — Ambrogio di Baldrie, 427; — Andrea del Castagno, 28; — del Sarto, 28, 297, 345; — Angelico (fra), 30, 101-105; — Antonio de Solario, 389; — Antonio Veneziano, 297; — Barbarella, 346; — Barbier, 350; — Bartolomeo della Gatta, 139; — Antonio della Porta, 105; — Benvenuto (Giov.), 346; — Bertin (Nic.), 424; — Blès (H.), 430; — Bonfigli, 30, 112; — Bourdichon (Jean), 268, 287; — Bouts (Thierry), 266; — Branzino, 297; — Buldung Grün, 92; — Caporali (Giamb.), 112; — Caroselli, 111; — Carrache, 111; — Cavallini (Pietro), 28, 29; — Cimabue, 28, 114; — Coene (Jacques), 268; — Colas (Alph.), 137; — Coppejans, 265, 266; — Cosme-Tura, 346; — Cranach, 92; — Cultellinis (Michael de), 346; — Dalman (Louis), 69; — Daret (Jacques), 121; — Decour (Jean), 200; — Defranc (Léon), 430; — Dieri (Pietro), 139; — Dirk Bouts, 214; — Dominiquin, 111; — Doue (Martin), 425; — Dubreuil, 116; — Duccio de Buoninsegna, 115; — Dürer (Alb.), 83, 92; — Duvent (Charles), 194; — Ercole de Roberti, 346; — Erwin de Steinbach, 421; — Eyck (van), 138, 280; — Francesco Fiorentino, 296; — Gaddi (Agn.), 28; — Gainsborough, 345; — Galimberti, 111; — Ganton, 215; — Gengo d'Urbino, 345; — Gentile da Fabriano, 209; — Gerini (Piero), 28; — Ghirlandajo, 139, 296; Giordano (Luca), 345; Giovanni di S. Giovanni, 297; — Goes (Hugo van der), 265; — Goya, 345; — Gozzoli, 101; — Guido, 114; — Guillaume de St-Comain, 116; — Grünewald (Matthias), 83-94, 157-161; — Hallé (les), 349; — Holbein, 83; — Huet (Christ.), 349; — Jacopo da Casentino, 297; — Joest (Jean), 37; — Josse, 266; — Juste de Gand, 112; — Lippi (Fil.), 28, 101, 296, 427; — Lippo Memmi, 30; — Lombard (Lambert), 430; — Longhi (Pietro), 274; — Lorenzetti (Ambr.), 138; — — Lorenzo di Bicci, 296; — Lucas de Leyde, 345; — Martini (Sim.), 28; — Masolino da Panicale, 115; — Melozzo da Forli, 139; — Memling, 345; — Monti, 111; — Mostaert (Jean), 37; — Nattier, 349; — Nobili, 111; — Niccolo da Piero, 200; — Oudry (Pierre), 200; — Pastura de Viterbe, 345; — Patenier (Jean), 430; — Perreal (Jean), 33; — Perugin, 30, 345; — Pillement, 349; — Poccetti, 102, 297; — Preti (Mattica), 111; — Quentin Varin, 349; — Raphael, 30; — Razzi (Ant.), 29, 30; — Rembrandt, 134; — Robbia (Luca dela), 139; — Roselli, 297; — Signorelli, 30; — Sogliani, 105; — Steenwyck (Hendr. van), 47; — Theotocopuli, 345; — Titien, 209; — Tomaso da Modena, 36; — Tamé Luca, 427; — Uccello (Paolo), 296; — Van der Meere (Gérard), 345; — Van der Weyden (Roger), 121; — Velasquez, 157, 345; — Verdarte (Guill.), 215; — Willaert, 121.
peintres florentins, 427; — français, 1; — du moyen âge (signature des), 33.
peintres-verriers, Capronier, 215; — Casier, 215, 286; — Comire, 215; — Coppejans, 215; — Dobbelaere, 215, 286; — Ganton, 215; — Jansens, 215, 286; — Osterrath, 215; — Stallins, 215.
peinture (la), en Europe, 271; — française du XIVe s., 280; — néerlandaise, 36.
peintures murales, à: Alost, 68; — anciennes de Belgique, 420; — Bastogne, 419; — Boston, 425; — Bruxelles, 420; — Dordrecht, 67; — Fresnay, 67; — Furnes, 399; — Gand, 214, 265, 266; — Hasselt, 67; — Louvain, 214; — Utrecht, 36; — Verviers, 67; — Walcourt, 66.
Pepin le Bref, 19.
pergula, 184.
Pérignac, église, 55.
Périgueux, église St-Front, 317; — musée, 34.
Pérouse, église Ste-Élisabeth, 346; — fresques, 346.
Perpignan, église St-Jean-le-Vieux, 418.
Perreal (Jean), peintre, 33.
Perugin, 30, 345.
Pfalzel, église, 26.
Pibon, évêque, 325, 328.
Picard (Benoît), 327.
Philadelphie (plan de), 108.
Pienza, chape, 27, 209.
Pierre (S.), 169, 323, 361; — de Confolens, 396.
pierre des morts, 425.
pierres tombales, 200, 204; — (inscriptions de), 350.
Pietà, de Michel-Ange, 87; — XVe s., 209.
Pillement, peintre, 349.
Pillon (Louise), 280, 347.
Pisano (Andrea), sculpteur, 194.
Pise, cathédrale, 256; — parement d'autel, 356.
Pistoie, autel, 356.
Pithiviers, crypte romane, 118.
plan, basilical, 175; — de ville, en damier, 207; — en hexagone, 109; — modèle, 109; — en toile d'araignée, 106.
Poccetti, peintre, 102, 297.
Poitiers, *Adoration des mages*, 306, 308; — baptistère, 386, 387, 388; — cathédrale, 242, 384; — caveau de S. Thaumaste, 325; — cryptes, 385; — découvertes archéologiques, 33; — église St-Jean, 318; — hypogée martyrium, 285; — des Dunes, 386; — palais des comtes d'Aquitaine, 285; — portail de Notre-Dame de la Garde, 53, 54, 222.
Poitras (Guill.), fondeur, 65.
Polignac, église, 425.
polychromie égyptienne, 348.
Pontarlier, *Adoration des mages*, 305.
portail, à Arles, 54, 317; — Autun, 52; — Auxerre, 16; — Avallon, 57; — Beaulieu, 54, 220; — Berne, 142; — Bourges, 52; — Chartres, 52; — Châteaudun, 54; — Comminges, 54; — Conques, 54; — Étampes, 54; — image du XIIe s., 51; — Maguelonne, 212; — Mans, 52; — Moissac, 54; — Poitiers, 52, 53; — Saint-Loup de Naud, 52; — Saint-Syméon, 356; — Senlis, 53; — Valcabrère, 54, 219.
portes, à Bâle, 162; — Bamberg, 164, 165; — Beaucaire, 371; — Bouvignes (de Laval), 67; — Chartres, 221, 369; — Clermont-Ferrant, 218; — Dijon, 363; — Gennes, 318; — Mauriac, 318; — Nuremberg, 304, 412; — Paris, 221; — Ratisbonne, 164; — Rouen, 221, 265, 346, 373; — Saintonge, 165; — Saint-Thibault de Thann, 170, 301; — Strasbourg, 164; — Tolède, 377; — Tournai, 165; — Trèves, 375; — Vienne, 318.
Postel, église abbatiale, 57.
Poucet (Jean), imagier, 191.
Prato, château, 427; — église, 28; — fresques, 28; — marbre antique, 28.
premières basiliques, 311.
presbyterium, 184.
Présentation, 369.
Presles, église romane, 274.
Preti (Mattia), peintre, 111.
primitifs, allemands, 36; — flamands, 36, 121; — français, 36, 58, 86; — (signature des), 348.
Priscille (crypte de s.), 178.
psautier de S. Louis, manuscrit, 278; — grec du Xe s., 345.
Puy, *Congrès archéologique*, 207.
Puy-au-Tour, chapelle St-Michel, 149; — fouilles, 33.

Q

Quarantin, autel, 209.
Quarré Reybourbon, 137.
Quentin Varin, peintre, 349.
Queurqueville, chapelle St-Germain, 387.

R

Raphael, peintre, 30, 256.
rational, 139.
Ratisbonne, porte de la Schottenkirche, 164.
Ravenne, annonciations sculptées, 389 — charpente de St-Apollinaire in classe, 225; — clocher, 384; — église St-Victor, 346; — St-Vital, 165; — mosaïques, 227, 363; — sarcophages chrétiens, 389; — des Pignata, 390; — trône de S. Maximien, 391; — verres peints et dorés, 346.
Reims, cathédrale, 431; — église St-Nicaise, 359; — vitraux, 202.
reliquaire, St-Barthélemy à Liége, 289, 430; — byzantin, 198; — émaillé du XIIe s., 34; — de la Ste-Croix, 196, 274, 358; — tête de S. Jean-Baptiste, 290; — du XIIIe s., 50.
Rembrandt, peintre, 134.
Remiremont, crypte, 331, 332.
Renier, orfèvre, 65.
Rese, basilique chrétienne primitive, 313.
restaurations, à Aix-la-Chapelle, 33;—Autheil, 66; — Bâle, 165; — Beauvais, 424; — Binche, 431; — Bouvignes, 67; — Bruges, 70, 339; — Chartres, 143; — Cléry, 33; — Erdenneyer, 143; — Furnes, 67; — Liége, 66; — Malines, 215; — Orléans, 66; — Paris, 143; — Poitiers, 285; — Schlestadt, 422; — Thoronet, 143; — Vitry-aux-Loges, 143; — Walcourt, 66.
résurrection, 14, 170.
revival gothic, 431.
Rictiovarus, 246.
Rieti, polyptyque siennois, 427.
Rieux, cathédrale, 116.
Rivista d'Arte, 139, 427.
Robbia (della) (Giovanni), sculpteur, 297; — (Luca), 139, 297.
Robert de Luzarches, architecte, 153.
Roch (S.), 29, 30.
Rochefoucauld, église St-Pierre, 55.
Roche-Foulques, croix reliquaire, 337, 338.
Rochi-Condé, retable, 424.
Roger, 22.
Rolland, sculpteur, 139.
Romaric, 333.
Rombaut Keldermans, architecte, 209.
Rome, arc de Septime-Sévère, 208; — atrium et façade de l'ancien St-Pierre, 255; — baptistère de Ste-Constance, 231; — basiliques, 180-184, 224, 225, 230, 254, 321, 322; — buste de Pie X, 111; — catacombes, 284; — de St-Hermès, 119; — chape de St-Jean de Latran, 27; — chapelles à absides trifoliées, 386; — chapiteaux antiques, 224; — charpente de St-Paul-hors-les-murs, 225; — Ste-Sabine, 225; — chartreuse, 259; — cimetière Ste-Agnès, 309; — Comodille, 284; — collection des peintures, 271; — colonne trajane, 199; — colysée, 258; — *Congrès international des sciences historiques*, 297, 425; — crypte St Damase, 185; — églises, 111, 184, 208, 227, 228, 315; — exposition d'art italo byzantin, 71; — mariale, 70; — fouilles du circus Maximus, 32; — fresques, 111, 139, 274; — à S. Maria Antiqua, 41; — à Ste-Marie-Majeure, 28; — *Fuite en Égypte*, 373; — intérieur de l'église St-Pierre, 254; — manuscrits du Vatican, 208; — mosaïques, 217; — oratoire primitif de Ste-Sabine, 425; — Panthéon, 253; — peintures du cimetière de Cyriaque, 308; — modernes, 111; — personnel supérieur des musées et palais pontificaux, 344; — répertoire musical de la chapelle Sixtine, 194; — temple de la *Minerva medica*, 231; — de la Paix, 230; — tepidarium des thermes de Caracalla, 252; — tombeaux bisomes, 179; — vierge ouvrante, 70.
Rommersdorf, église abbatiale, 57
Rooms (R.), sculpteur, 404.
Roseane, campanile, 139.
Rossellino, sculpteur, 28, 297.
Rossi (de), 119, 380, 381, 386.
Rouen, cathédrale, 51, 265, 279, 297, 346; cryptes, 365; — église St-Maclou, 359; — St-Pierre-le-Vif, 318; — fouilles, 140; — modèles d'église en carton, 199; — porte de la Calende, 221; — St-Jean, 346, — sculptée, 285; — sud de la cathédrale, 37; — *Présentation*, 370; — tour St-Romain, 51.
roues de Fortune, 163.
Rue, tympan de porte, 376.
Ruff (S.), 335.

S

saint, Agric (ou Airy), 336; — Agrèce, 20; — Agricola, 314; — Amalaire, 335; — Ambroise, 193; — Anastase, 198; — Antoine, 149; — Apollinaire, 314; — Apollonie, 25; — Arateur, 336; — Arnault, 326; — Arnoul du Metz, 335; — Athanase d'Alexandrie, 18; — Augustin, 193; — Barthélemy, 111; — Basile, 382; — Benoit, 47, 328, 378, 382; — Bernard, 59, 410; — Boniface, 339; — Calminius, 418; — Clément, 323, 333; — Démétrius, 353; — Didier, 318; — Élophe, 330, 331; — Elzéar de Sabran, 34; — Epvre, 326-330; — Etienne, 198; — Eucair *ou* Euchaire, 330; — Eucher, 330; — Eutrope, 394; — Félix, 21, 247, 314, 335; — Firmin, 384; — Fortunat, 314; — François d'Assise, 28; — Gall, 169; — Georges, 163, 360; — Gérard, 323, 327; — Gérasime, 362; — Germain, 314; — Géry, 314; — Grégoire, 193; — Henri, 162; — Hugues, 406; — Jacques, 346; — Jean-Baptiste, 88-172, 209, 285, 289; — Jean Evangéliste, 160-171, 193, 335; — Jérôme, 193, 209; — Luc, 171, 193, 194; — Mansuy, 323; — Marc, 193; — Marsus, 40; — Martin, 29, 30, 162; — — Mathias, 171; — Matthieu, 171, 193; — Maur, 336; — Maurice, 25; — Maximien, 389; — Maximin, 18-26, 269; — Michel, 147, 148; — Monulphe, 314; — Nicet, 20, 66; — Pallais, 394; — Panteleimon, 198; — Paulin, 19, 246, 249; — Pierre, 169, 323, 361; — Roch, 29-30; — Rulf, 335; — Salvin, 336; — Servais, 315; — Siméon, 335; — Ursule, 25; — Zanobi, 193.
Saint-Antoine-le-Romain, pièces émaillées, 200.
— Augustin (société), 206.
— Front, église, 219.
— Gall, abbaye, 381, 382, 384.
— Généran, église, 318.
— Germain, château, 116.
— Gilles, bas-relief, 15; — frise de la façade de l'église, 16.
— Guillaume du désert, sculpture carolingienne, 34.
— Hubert (Chronique), 206.
— Jean d'Acre, pierre sépulcrale, 348.
— Jean de la Porta bronzes antiques, 268.
— Jean le Puy, 425.
— Larcy, clocher en pierre, 155.
— Lazare, église, 424.
— Loup de Naud, portail, 53.
— Maixent, cryptes, 386.
— Marcel-lez-Argentan, fresques du XVIe s., 200.
— Marcet, clocher en pierre, 165.
— Maurice, basilique latine, 313.
— Nazaire, concours de photographie, 69.
— Nicolas du Port, église, 155.
— Niziers, cryptes, 386.
— Omer, bibliothèque, 418; — manuscrit à miniature, 418.
— Père-sous-Vézelay, église, 169, 220.
— Pétersbourg, musée de l'Ermitage, 3.
— Pierre-le-Jeune, église, 422.
— Pol de Léon, église, 154; — tour de Kreizker, 154.
— Pons, église, 219.
— Quentin, abbaye de Toussaint, 3.
— Riquer, abbaye, 381, 384.
— Syméon, portique, 356.
— Thibault de Thann, porte, 170.
— Vincent, église, 425.
sainte, Barbe, 198; — Constance, 427; — Cunégonde, 162; — Eustelle, 395; — Famille, tableau, 1; — Gismonda, 29-30; — Liboire, 330-331; Marie aux Martyrs, 248; — Thérèse, 158; — Vierge, 206.
Saintes, abbaye des Dames, 165, 399; — abbesses, 399; — basilique, 314; — cathédrale St-Pierre, 396, 397; — clocher, 395, 396, 399; — église abbatiale, 398; — St-Eutrope, 394; — tour, 398.
Saintonge, portes, 165.
Salamanque, *Adoration des Mages*, 304.
Salon, commanderie des Templiers, 219.
Salonique, basilique à coupole, 358.
Salvin (S.), 336.
San Gallo, architecte, 344.
— Gimignano, palais communal, 30; — tableau, de Lippo Memmi, 30.
— Miniato, église, 225.
Sanoner (G.), 17, 51, 172, 192, 222, 310, 377.
sarcophages, anthropoïdes en bois, 268; — chrétiens, 67; — romains, 34; — taillés dans le rocher, 268.
Sarto (Andrea del), peintre, 345.
Sassoferrato, fresques, 345.
Satan (type de), 162.
Saulieu, crypte de St-Andoche, 385.
Sauerland, 23.
sceaux, italiens, 200; — de l'Orient latin, 268; — des prélats établis en Syrie, 199.
Schellekens (A.), 58.
Schlestadt, église Ste-Foy, 412; — St-Georges, 412; — fortifications antiques, 422; — restauration, 422; — vitraux, 422.
Schneider (Mgr Fréd.), 83, 94, 161.
Schnutgen (chan.), 139.
Schwarz-Rheindorf, église, 139.
Schwarzach, église abbatiale, 136, 137.
Scot (G.), architecte, 273.
sculpteurs, Alberto d'Arnoldo, 297; — Arcésilas, 199; — Arnold, 399; — Arnoldi (Alberti), 427; — Benedetto da Majano, 297; — Bologna (Giov.), 297; — Ciuppagni (Bernardo), 193; — Davy (Jehan.), 221; — De Rue, 377; — Desiderio da Settignano, 297; — Donatello, 28, 193, 297; — Douvermann (Hendrik et Johan.), 139; — Dubrœucq van Mons, 55, 195, 196, 215; — Euphranar, 32; — Frankin, 143; — Ghiberti, 192, 193; — Jacopo di Piero, 193; — Ledoulx, 349; — Mengelberg, 210; — Meunier (Const.), 283; — Michel-Ange, 193, 256; — Michelozzo, 297; — Mino da Fiesole, 28, 297; — Nanni d'Antonio di Banco, 193; — Nicolo d'Arezzo, 193; — Pater (J.-Bte), 349; — Pisano (Andrea), 194; — Raphael, 256; — Rillaud, 139; — Robbia (les della), 297; — Rooms (R.), 404; — Rossellino, 28, 297; — Suavius, 430; — Tedesco (Piero Johannes), 193; — Van Tricht (Arnold), 139; — Verrocchio, 297; — Veyrier (Christ.), 69.
sculpture, ancienne, 349; — à Auxerre, 278; — carlovingienne, 34; — décorative, 319; — forézienne, 349; — française au moyen âge, 37; — italienne en buis, 138; — romaine, 203, 206; — en ronde bosse, 54.

Segermer, basilique chrétienne, 418.
Sehnersheim, architecte, 350.
Senlis, arènes, 351 ; — château, 351 ; — églises, 351 , — fouilles, 140 ; — hôtel de ville, 351 ; — portail, 53.
Seraincourt, église, 118 ; — fonts romans, 118.
Sezermes (ruines de l'ancienne), 200.
Shonborn (Fr.), 248.
Sienne, bannière de la confrérie St-Sébastien, 30 ; — cathédrale, 257 ; — chaire, 427 ; — exposition des arts anciens, 36 ; — sculpture de Trecento, 427.
Sigehard, 24
signatures de peintres, 268.
Signorelli, peintre, 30.
Silly, 19.
Snelleghem, église romane, 312.
Sobieski *(livre d'Heures de)*, 417.
société, *académique de l'Aube*, 118 ; — *des Antiquaires de France*, 33, 116, 199, 258, 348, 418 ; — *archéologique du midi de la France*, 34 ; — *archéologique de Nantes*, 118 ; — *des Beaux-Arts des départements*, 349 ; — *dantesque à Florence*, 295 ; — *diocésaine d'art chrétien de Namur*, 419 ; — *historique et archéologique du Gâtinais*, 118.
Society of arts de Londres, 127.
Soest, tour, 143.
Soghani, peintre, 105.
Sohac, couvent blanc, 229, 230 ; — couvent rouge, 230.
Soignies, église, 58.
Soil (E.), 121.
Somme, architecture gothique, 350.
Somelles, chapelle, 338 ; — château, 338 ; — croix reliquaire, 348.
Soulosse, chapelle de la Ste-Epaiotte, 331.
Sous-Dal, église, 418.
Sousse, basilique, 230 ; — catacombes, 32, 116 ; — inscription latine, 116.
Spalatro, palais de Dioclétien, 321 ; — temples et palais, 311.
Spolète, cathédrale, 138.
stalles, à Mons, 56.
Stallins, peintre verrier, 215.
Statbroeck, vitrail, 215.
statuaire romane, 54.
statues, de Beethoven, 63 ; — Ste Foy, 355 ; — Louis XI, 33 ; — Mariette, 32 ; — romaine, 206 ; — Urbain VIII, 194.
statuette en bronze du XIe s., 200
Stavelot, châsse de St-Remacle, 429.
Steenwijk (Hendrick van), peintre, 47.
Strasbourg, *Adoration des Mages*, 306, 308 ; — églises, 420 ; — maisons antiques, 420, — portes de la cathédrale, 164, 420 ; — *Présentation*, 370 ; — tour fortifiée, 420 ; — vitrail, 170, 421.
style, byzantin, 175 ; — carolingien, 34 ; — latin, 175 ; — ogival flamboyant, 235.
Suavius, sculpteur, 430.
Sully (Maurice de), 244.
Syracuse, catacombes, 178.
Syrie, églises, 163 ; — (prélats établis en), 100

T

Tabarka, basilique St-Maxime, 230 ; — épitaphes chrétiennes, 348 ; — mosaïques, 348.
tabernacle de marbre blanc, 191.
tapis orientaux anciens, 139 ; — avec décorations allégoriques, 139
tapisseries, flamandes en Italie, 194, 195 ; — de la Licorne à Venteuil, 349 ; — Milanaises, 33 ; — à Montpezat, 35.
Tavernier, dessinateur, 300.
Tedesco (Pietro Iohannes), sculpteur, 193.
Templiers (tombeaux des), 219.
Ter Doest, abbaye, 212 ; — grange abbatiale, 213.
termes architectoniques (lexique des), 352.
Tessenderloo, jubé, 56.
Thagaste, lanterne de bronze, 270.
Thann, *Adoration des Mages*, 308, 368 ; — *Circoncision*, 368 ; — *Fuite en Egypte*, 373 ; — *Jésus à Nazareth*, 375 ; — *Nativité*, 301 ; — tympan de porte, 301.
Theotocopuli, peintre, 345.
Thérèse (St^e), 158.
Thierry (Armand), 284.
Thimgad, ruines antiques, 358 ; — statue antique, 318.
Thébains (martyrs), 22.
Theomar, 328.
Tholey, abbaye, 336.
Thoronet, abbaye, 113.
Thourout, église, 312.
Thyrsus, 246, 247.
tiare des papes, 27.
tissage d'art (histoire du), 207.
Titien, peintre, 209.
Tolède, *Adoration des Mages*, 308, 366 ; — amphithéâtre, 255 ; — *Circoncision*, 369 ; — *Massacre des Innocents*, 374 ; — *Présentation*, 370 ; — porte de l'Horloge, 377.
tombeaux, de Childéric, 353 ; — Constance (St^e), 427 ; — Croy (de), 56 ; — Dante, 389, — Datti (Leonardo), 192 ; — égyptiens, 360 ; — Epvre (S.), 326 ; — Eutrope (S.), 395 ; — Félix, év., 246 ; — Henin (Jean), 56 ; — Hugues des Hayards, 274 ; — Lalaing (de), 56 , — Louis de Blois, 116 ; — Mansuy (S.), 324-329 ; — Percy, 235 ; — — Templiers, 219 ; — Ulger, 186 ; — Van der Burch (François), 319 ; — Villoiseau (Michel), 188, 189.
tombes gallo-romaines, 330.
Tomé (Luca), peintre, 427.
Tommaso da Modena, peintre, 06.
Tongres, basilique en bois, 315 ; — trésor de la collégiale, 130
Torcello, église, 183.
Toul, abbaye St-Mansuy, 324 ; — archives de l'évêché, 328 ; — basilique St-Pierre, 323 ; — église abbatiale, 329 ; — sépulture de S. Epvre, 326.
Toulouse, cathédrale St-Sernin, 154, 238 ; — *Congrès des sociétés savantes*, 149 ; — construction en briques, 154 ; — fouilles, 269 ; — mausolée du XIIIe s., 34 ; — tympan à St-Sernin, 219.
tour, à Alexandrie, 118 ; — Bourse, 380 ; — Kreizker, 154 ; — Malines, 210, 383 ; — Narbonne, 379 ; — Nuremberg, 412 ; — Rouen, 51 ; — Saint Jean le Puy, 425 ; — Soest, 143 ; — Strasbourg, 420 ; — Tours, 379
Touraine, toiles peintes, 349.
tour lanterne, 379.
tourelle eucharistique, 339
Tournai, cathédrale, 125 , — cloches, 272 ; — églises romanes et gothiques, 125 ; — St-Quentin, 342 ; — façade de l'évêché, 121 ; — maisons antiques, en bois, 129 ; — gothiques, 129 ; — de la Renaissance, 130 ; — romanes, 121 ; — musée, 121 ; — porte Mantille, 165.
Tournus, chapelle St Laurent, 33, 116, 268 ; — église abbatiale, 242 ; — flabellum, 45.
tours, 383.
Tours, basilique St-Martin, 312, 313, 379, 380, 381 ; — tour-lanterne, 379.
transept, 378.
Tremblay château, 349.
trésor, à Apt, 34 ; — Ciriseaulx, 34 ; — Essen, 38 ; — Gran, 353 ; — Grenade, 108 ; — Guarrazar, 353 ; — Maestricht, 289 ; — Marseille, 270 ; — Moscou, 200 ; — Tongres, 139 ; — Vienne, 406.
Treves, abbaye St-Maximin, 18 ; — (annales de), 10 ; — basilique, 180, 311, 312 ; — bibliothèque, 24 ; — collégiale St-Paulin, 246 ; — crypte de St-Maximin, 18-26 ; — église des Martyrs, 22 ; — hypogées, 21 ; — manuscrit du Xe s , 24 ; — *Massacre des Innocents*, 371 ; — tombeau de l'évêque Félix, 246,
Trévise, salle capitulaire, 90.
Trie-Château, église, 351, 424.
Triel, vitraux, 368.
Trocadéro, musée, 299, 399.
Troyes, *Adoration des Bergers*, 304 ; — église St-Urbain, 153, 155, 359 ; — jubé, 56 ; — peintres-verriers, 138 ; — vitraux, 59, 359.
Tunisie, découvertes, 34.
Tura (Cosme), peintre, 341.
Turin, St-Suaire, 108.
tympan byzantin, 221.
Tyrsus, 246, 247.

U

Ucello (Paolo), peintre, 296.
Ulm, *Nativité*, 301, 304.
Upenna, basilique byzantine, 270 ; — épitaphe d'évêque sur mosaïque, 116.
Urbino, *La Cène*, 112.
Utique, *Adoration des Mages*, 305, 306, 364, 366, 367 ; — découverte archéologique, 348 ; — *Massacre des Innocents*, 374.
Utrecht, anciennes peintures néerlandaises, 36 ; — musée archiépiscopal, 37.

V

Vaison, cathédrale, 34, 384, 388.
Valcabrère, portail, 54, 219.
Valsaintes, ornements sacrés, 406.
Valturella, église gothique, 50 ; — statues de la Vierge, 50.
Van Assche, architecte, 4
Van der Meere (Gérard), peintre, 345.
Van der Weyden (Roger), peintre, 121.
Van Houcke, architecte, 13.
Van Tricht (Arnold), sculpteur, 139.
Varsovie, exposition mariale, 266.
vases acoustiques, 418.
Vélasquez, peintre, 157.
Vénasque, baptistère, 34, 388 ; — crypte, 386.
Venise, archives de l'État, 345 ; — bibliothèque St-Marc, 344 ; — campanile, 359 ; — église St-Marc, 66, 165, 259 ; — grand canal, 257 ; — pala d'oro, 353 ; — palais, 257 ; — San Giacomo du Rialto, 66.
Veraart (Guill.), peintre, 215.
Verdun (patrons des églises de), et évêques, 333 336.
Verhaegen (A.), architecte, 4.
Vermand, fonts baptismaux, 238.
Vermenton, *Adoration des Mages*, 306.
Vérone, clochers, 384 ; — St-Étienne, 380 ; — église San Zeno, 259 ; — *Fuite en Égypte*, 372 ; — *Présentation*, 370 ; — roue de Fortune, 163.
Véronique (voile de Ste), 100.
verriers belges, 215.
Verrocchio, sculpteur, 297.
Verteuil, château, 349 ; — tapisseries de la Licorne, 349.
Vertou, église, 384.
vêtement liturgique, amict, 406 ; — anneau, 188, 190 ; — aube, 157, 406-408 ; — chape, 27, 194, 209 ; — étole, 34, 157, 409, 410 ; — manipule, 409, 410 ; — mitre, 71 ; — pluviale, 285 ; — rational, 139 ; — tiare, 27.
Vézelay, *Adoration des Mages*, 306 ; — église abbatiale, 317.
Vienne, église St-Pierre, 384 ; — trésor impérial, 406.
Vierge (la Ste), 23, 306 ; — Annonciation, 193, 389 ; — glorification, 365 ; — iconographie mariale, 58 ; — Immaculée Conception, 138 ; — et l'Enfant Jésus, 91 ; — et S. Jean, 89 ; — mort, 346 ; — (représentation de la), 29, 30, 89, 91, 309 ; — statues, 50 ; — *Voyez* Madone.

vierges sages et les vierges folles (les), 167.
Villeneuve-lez-Avignon, *Pietà*, 360.
Villers, abbaye, 128 ; — église abbatiale, 57, 59 ; — hôtel de ville, 56.
villes d'art célèbres, 207.
Villiers (l'abbé), 24.
Villoiseau (Michel de), (calices, patènes, etc. de), 188, 190 ; — (tombeau de), 188, 189.
Vinxele, clocher, 317.
Virton, château, 419 ; — église, 419.
Visé, châsse de St Hadelin, 429.
Viterbe, église gothique, 50.
vitraux, à Anjou, 349 ; — Audenarde, 215 ; — Beauvais, 424 ; — Berchem, 215 ; — Bourges, 202 ; — Brée, 215 ; — Bruxelles, 215 ; — Chartres, 202 ; — Chevrieres, 350 ; — Gand, 215 ; — Laeken, 215 ; — Lannaeken, 215 ; — Louvain, 215 ; — Machelen, 215 ; — Manssel, 424 ; — Marloie, 215 ; — Mons, 215 ; — Neuweiler, 422 ; — Niederhasslach, 422 ; — Ostende, 215, 285 ; — Ravenne, 346 ; — Reims, 202 ; — de la Renaissance, 349 ; — Schlestadt, 422 ; — Statbroeck, 215 ; — Strasbourg, 170, 422 ; — Troyes, 59, 359.
Vitry-aux-Loges, église, 143.
Viviers, église romane, 350 ; — prieuré St-Jean, 350.
Vladimir, cathédrale, 200 ; — pièces émaillées, 200.
voûtes, en berceau, 425 ; — gothiques, 234.

W

Walcourt, collégiale, 65 ; — jubé, 55, 66.
Waremme, Ste-Famille, 3.
Washington (plan de), 109.
Weale, 209, 213, 362.
Weerd (Jean de), tailleur d'images, 201.
Wermigerode, bibliothèque, 417 ; — manuscrit, 417.
Westminster, cathédrale, 272 ; — sceau italien, 200.
Willaert, peintre, 121.
Worms, églises, 220 ; — église polygonale de St-Jean-Baptiste, 387 ; — *Nativité*, 301 ; — *Massacre des Innocents*, 374.

X

Xanten, retable, 430.

Y

York, cathédrale, 235.
Ypres, façades des maisons, 431.

Z

Zanobi (S.), 103.
Zara, église, 231.
Zeitschrift fur christliche Kunst, 139, 210.
Zismonda (Ste), 29, 30.
Zurich, Grossmunster, 164.

ERRATA.

Page 215, 2e col., 14e ligne, Les vitraux des Riches Claires à Bruxelles ont été attribués à tort à MM. F. Comere et J. Capronnier.

»	251,	2e	»	16e	»	*au lieu de :* carreaux cruciformes ; *lisez :* carreaux uniformes.
»	267,	1re	»	35e	»	» Asbrowski ; *lisez :* Ostrowski.
»	267,	1re	»	36e	»	» Skimkorowicz ; *lisez :* Skimborowicz.
»	267,	1re	»	dernre	»	» Ptoch ; *lisez :* Plock.
»	314	1re	»	25e	»	» vers 700 ; *lisez :* vers 600.
»	314	1re	»	27e	»	» arcades sur colonnes ; *lisez :* arcades sur piliers.
»	321,	1re	»	16e	»	» à trois décimètres ; *lisez :* trois diamètres.
»	379,	1re	»	21e	»	» Triples absides ; *lisez :* Triple abside.
»	380	1re	»	16e	»	» Caroles ; *lisez :* Carole.
»	385,	1re	»	12e	»	» seront l'œuvre d'Eginard : *lisez :* serait l'œuvre d'Eginard.
»	404,	2e	»	44e	»	» Huyssen ; *lisez :* Huysse.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00612 9676